MASKE UND GESICHT

IN DEN WERKEN

CONRAD FERDINAND MEYERS

VON

CAROL KLEE BANG

A DISSERTATION

Submitted to the Board of University Studies of The Johns Hopkins University in Conformity with the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

1939

Reprinted from *Hesperia* Nr. 20.

BALTIMORE
THE JOHNS HOPKINS PRESS
1940

MASKE UND GESICHT

IN DEN WERKEN

CONRAD FERDINAND MEYERS

CONRAD FERDINAND MEYER

4232

MASKE UND GESICHT

IN DEN WERKEN

CONRAD FERDINAND MEYERS

VON

CAROL KLEE BANG

A DISSERTATION

Submitted to the Board of University Studies of The Johns Hopkins University in Conformity with the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

1939

GOVT GIRLS COLLEGE
SRINAGA
ACC. NO 4232
LIBRARY

Reprinted from *Hesperia* Nr. 20.

BALTIMORE
THE JOHNS HOPKINS PRESS
1940

Ex. Johns Hopkins Univ.
6 June 1941
Lee.

COPYRIGHT 1940, THE JOHNS HOPKINS PRESS

B M

B 11 M

PRINTED IN THE UNITED STATES OF AMERICA
BY J. H. FURST COMPANY, BALTIMORE, MARYLAND

INHALTSANGABE.

EINLEITUNG vii

ERSTER TEIL. MASKE UND GESICHT IN DEN WERKEN. GEGENSEITIGES VERHALTEN DER DICHTERISCHEN GESTALTEN.

I. Die Schurkenmaske 3
II. Die schalkhafte Maske 6
III. Die Höflingsmaske 11
IV. Die Verschleierungsmaske aus Furcht, Opfermut, Pietät 18
V. Die Wahrhaftigkeitsmaske, Assonanz, Doppelgänger. 26
VI. Die Widerspruchsmaske, Dissonanz, das Paradoxon.. 32
VII. Die Rätselmaske, Zweideutigkeit 54
VIII. Die Rätselmaske Christi 85
IX. Die Maske des „Veigen“ 94
X. Die Maske des Todes 97
XI. Die allegorische Maske 104
XII. Verkappungen 110
XIII. Die Unmaskierten 114

ZWEITER TEIL. MASKE UND GESICHT DES DICHTERS.

I. Die vier Briefreihen als Quellen 119
II. Ursachen der Maske bei Meyer 122
III. Aristokratische Zurückhaltung, ängstliches Zurückweichen des Menschen Meyer in den Briefen 124
IV. Der vorsichtige Rezensent 129
V. Der heimlichtuende Dichter in den Briefen 131
a. Vorsicht mit literarischen Plänen.
b. Maske über vollendeten Werken.
c. Verhehlung der kindlichen Eitelkeit.

VI. Gesicht des Menschen und des Dichters in Briefen.. 136
VII. Meyer in leichter Verkappung in den Werken..... 142
VIII. Das Maskenhafte in der Technik..... 152
IX. Das endgültige Urteil 160

ANHANG 165

BIBLIOGRAPHIE 181

REGISTER 183

EINLEITUNG.

In einem typischen Werk von Conrad Ferdinand Meyer fühlt man sehr bald, dass die Mehrzahl der darin auftretenden Menschen einen auffallend hohen Grad von Vorsicht und Zurückhaltung gegen einander ausüben, dass bei ihnen eine Hülle entweder den inneren Kern, das wahre Gesicht systematisch verdeckt oder damit in grellem Widerspruch steht. Reserve gehört zwar zur Patrizierwelt, Verstellung zur Hofwelt; doch ist eben diese Meyersche Wahl der hohen Welt, wo Grösse und Kultur Hand in Hand mit Verstellung und Verschleierung gehen, symptomatisch. Dabei wird grösseres Gewicht auf diese Gesellschaftshülle gelegt als nötig, und schliesslich überträgt der Dichter dieselbe Verstellung gern auf die wenigen Vertreter der niederen Schichten, z. B. auf den Bündner Gemsjäger, den „schwarzen Joder." [1] Eine gehäufte Wirkung entsteht. Ausserdem geht bei Meyers Technik Schein in Kern über, Kern in Schein. Die Maske wechselt, das Maskenhafte verbleibt.

Wenn ein einziges Mal (im *S. v. d. K.*) diese typische Verhehlungsatmosphäre nicht durchgeführt ist und frische, natürliche Gesichter (Rahel und Pfannenstiel) uns anblicken, hat Meyer eben aufgehört Meyer zu sein--ist ein Stück von Keller geworden. Doch selbst hier beruht die eigentliche Schwankmotivierung auf Verhehlung.

Dieser Eindruck des Verhehlten bei den Meyerschen Gestalten wird verstärkt, vielleicht ursprünglich erweckt durch den ungewöhnlich häufigen Gebrauch der Wörter „Maske," „Larve." Untersucht man die einzelnen Bausteine der monumentalen Kunst des Dichters weiter, so treten andere verwandte Wörter hervor, Schattierungen desselben Begriffs, wie „Mummerei," „vermummen," „verhüllen," „verborgen," „verschwiegen," „zweideutig." Noch andere Bezeichnungen, die in denselben Gedankenkomplex hineingehören, wie „Komödie," „Bühne," melden sich. Nicht nur kommen diese Wörter auffallend häufig vor, sondern sie werden mitunter fast mühsam hereingezogen oder pleonastisch gebraucht wie im Gedicht *Musensaal:*

[1] *J. J.* 223. Die Seitenangaben beziehen sich auf die Dünndruck-Ausgabe *Conrad Ferdinand Meyer, Sämtliche Werke*, H. Haessel Verlag. Leipzig 1924.

Thalia riefs, und unterm Efeukranz
VERLARVTE mit der SatyrMASKE sie
Die wehmutvoll ergriffnen Züge sich.

Das Folgende stellt eine kleine, aber repräsentative Auswahl[2] dieser Ausdrücke dar:

Huttens letzte Tage

Die SatyrMASKE, lege sie beiseit—
Ein offenes Antlitz will die grosse Zeit.

Gedichte

An dem kleinen Hofe von Navarra
War das Leben eine lose Fabel,
Eine drohnde oder heitre MASKE . . .
(*Die kleine Blanche*)

Wo stürzend aus rätischen Klüften der Rhein
Um silberne Hüften sich gürtet den Wein,
Ziehn paukende MASKEN mit Zimbelgeläut
. . . .
Herunter die MASKEN! So will es der Brauch!
Du Führer des Reigens, ENTLARVE dich auch!
. . . .
Nun ENTMUMME dich nur!
. . . .
Der Jüngling ENTLARVT ein von Eppich umlaubt,
Ein hohes, ein mildes, ein gnädiges Haupt . . .
(*Bacchus in Bünden*)

Durch das Dunkel huschen LARVEN . . . . .
(*Venedigs erster Tag*)

Grinzende LARVE, du haschest mich nicht!
(*Flut und Ebbe*)

Es war in Avignon am Karneval . . .
Und dass die Pest VERLARVT sich schwang im Tanz
Mit einem schlotterichten MUMMENSCHANZ.
. . . . . .

---

[2] Im Anhange findet sich eine in bezug auf „Maske“ und „Larve“ ziemlich vollständige Liste nebst Beispielen der verwandten Wörter. Übrigens haben mehrere Meyer-Forscher z. B. Burkhard (130), Korrodi (108), Mayne (89), auf den häufigen Gebrauch der Wörter „Maske“ und „Larve“ aufmerksam gemacht, ohne jedoch eine volle Liste zu geben noch die damit verbundene Idee bis zum Schluss zu verfolgen.

Vollständige Titel der hier in dieser Untersuchung zitierten Werke finden sich in der Bibliographie.

Es tritt ein weissgewandeter herein,
Der eine MASKE mit dem Sterbezug . . .
(*Der Tod und Frau Laura*)

Gustav Adolfs Page

[Der König] erging sich . . . über die Lüge, die Sophistik und die VERLARVUNGEN der frommen Väter. (253)

Der Heilige

Thomas, mein Liebling, wirf nun deine MASKE weg! . . . Ich glaub' es, die MUMMEREI ist zu meinem Besten, aber. . . . (136)
der Kanzler in seiner VERBORGENEN Weise. (44)
umsichtig und VERBORGEN. (113)

Jürg Jenatsch

Zur Rechten des Wanderers MASKIERTEN die Berge der anderen Talwand jene steile Felstreppe. (29)
Er musste als verderblicher Dämon unter der MASKE der Treue neben dem Herzog bleiben. (250)
ein tief eingegrabener Zug VERSCHWIEGENEN, hoffnungslosen Grames . . . (233)
der scheu verwegene Knabe mit den dunkeln, VESCHWIEGENEN Augen . . . (256)
zwiespältige Gefühle und ZWEIDEUTIGE Gedanken unter zierlichen Blumen der Beredsamkeit zu VERBERGEN. (307)

Der Schuss von der Kanzel

dieser Welt des Zwanges und der MASKE . . . (133)
Ein Hohnlächeln zuckte in den Mundwinkeln des . . . Gesichtes, das in diesem Augenblicke einer grotesken MASKE glich. (145)

Die Versuchung des Pescara

Der Krieg unter dem Urbinaten starrt uns an wie eine MASKE mit leeren Augen. (242)

Angela Borgia

[Ein Mädchen] muss ihr Inneres VERLARVEN und VERKLEIDET Wunsch und Geständnis in Zorn und Drohung. (417)
Redet . . . ohne Zwang und Schleier . . . wir kennen unsere Gesichter und MASKEN. (424)

Briefwechsel; Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer

Wahr kann man (oder wenigstens ich) nur unter der dramatischen MASKE al fresco sein. Im Jenatsch und im Heiligen (beide ursprünglich dramatisch concipirt) ist in den verschiedensten VERKLEIDUNGEN weit mehr von mir . . . als in dieser Lyrik, die kaum mehr als Spiel. . . .
Carsamstag 1882 (48)

Briefe Conrad Ferdinand Meyers (Frey I. u. II.)

In den drei Figuren sind die drei historischen Bedingungen der Reformation, in komischer MASKE, verkörpert. . . .

an Fr. v. Wyss, 21. Nov. 1881. (I. 88)

. . . der Comtur, der recht intim und erlebt werden könnte unter den MASKEN des 16 Jahrhunderts . . .

an Fr. v. Wyss, 6. Jan. 1892. (I. 104)

. . . je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels, la préférant au Zeitroman, parcequ'elle me MASQUE mieux et qu'elle distance davantage le lecteur.

an Felix Bovet, 14. janv. 1888. (I. 138)

Es erweist sich, dass Meyer die Wörter „Maske," „Larve" sowohl in übertragener, abstrakter Bedeutung (wie in dem ersten oben zitierten Beispiel), als auch im konkreten, stofflichen Sinn benutzt. Ausserdem bedeutet „Larve" bei Meyer ein geheimnisvolles, bewusst oder unbewusst heraufbeschworenes Wesen, wie im zitierten *Flut und Ebbe*, oder eine verschwommene Gestalt, wie in *Venedigs erster Tag*.

Schliesslich wird das Wort etwa statt „Typus" als griechisch-römisches, auszeichnendes Vergrösserungsmittel einer besonderen Eigenschaft, als Barockmittel, um einer bestimmten Idee Nachdruck zu geben, gebraucht. So schreibt Meyer von den drei historischen Bedingungen der Reformation, die „in komischer Maske" in den drei Figuren des *Plautus* verkörpert sind. Diese allegorische Maske, welche Meyer grösstenteils im Alter benutzt, scheint zwar im ersten Augenblick nur das Entgegengesetzte zu bedeuten, ein Entschleierungsmittel zu sein. Doch entsteht immer zugleich das Gefühl von dem Verhüllen des organischen Menschen dahinter, des totalen, problematischen Menschen zu Gunsten einer bestimmten Idee. Hauptsächlich aber, weil Meyer selbst das Wort „Maske" bis auf diesen Gebrauch ausdehnt, wird die allegorische Gattung hier mit eingereiht.

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit werden diese verschiedenen Arten der Maske untersucht, wobei jedoch Hauptgewicht auf die Maske als abstraktes, geheimnisvolles Verschleierungsmittel, dieses für Meyer eigentümliche Phänomen, gelegt wird. Im zweiten Teil wird ein Versuch gemacht, dieselbe Schutzhülle bei dem Dichter selbst nachzuweisen.

Es sei erlaubt neben der obeneingereihten Auswahl der „Schlüsselwörter" („Maske," „Larve" u. s. w.) auch eine einzelne, erläuternde Probe des Maskenhaften im Betragen einer Meyerschen Gestalt, also eine Probe des Motivs sowohl als des Wortes vorauszusenden.[3]

Charakteristisch für Meyers Kunst aus der Blütezeit und für den verborgenen immer wieder auftauchenden Gedanken an die Maske und an den Widerspruch zwischen Schein und Wesen und das geheimnisvolle Fluten des einen in das andere ist eine wohlbekannte Szene aus dem *Heiligen*.

Hans der Armbruster hat eben dem König Heinrich seine neue, kunstvoll verbesserte Waffe gezeigt. Der König hat selbst die Armbrust erprobt und mit hellem Lachen den weiten, sicheren Schuss begrüsst. Nun tritt der Kanzler, der bis jetzt im Schatten einer Nische beschäftigt geblieben war, heran, als wolle auch er sich über Hans' Erfindung unterrichten lassen. Hans wiederholt seine Erklärungen, fügt dann aber verwirrt und entschuldigend hinzu: „Euer Gnaden ist ein Gelehrter und hat wohl kein Gefallen an Kriegszeug?" Der Kanzler aber senkt die dunkeln Augen und antwortet leutselig: „Ich liebe das Denken und die Kunst und mag es leiden, wenn der Verstand über die Faust den Sieg davonträgt und der Schwächere den Stärkeren aus der Ferne trifft und überwindet."[4]

In Meyers wenigen Worten, „er senkte die dunkeln Augen" liegt schon die feine Maskierung des Thomas, die ihn fast wie ein Attribut die Novelle hindurch begleitet. Des Kanzlers dunkle, also kaum durchschaubare Augen werden immer wieder betont im Gegensatz zu des Königs „blauen, unbeschatteten" Augen; ausserdem versteckt der Kanzler sich noch weiter, indem er diese schon geheimnisvollen Augen senkt.

Diese Maske aber verschleiert nicht nur; sie lässt das sich Widersprechende ahnen. „Leutselig" sind die Töne des Kanzlers;

[3] Den Ausdruck „Wort und Motiv" verdanke ich Leo Spitzer, mit dessen Arbeiten, *Romanische Stil- und Literaturstudien* (Marburg 1931) und (in Verbindung mit Hans Sperber) *Motiv und Wort, Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie* (Leipzig, 1918), ich jedoch erst nach Beendigung meiner Untersuchung über Meyer bekannt wurde. Hauptgewicht liegt in vorliegender Untersuchung *Maske und Gesicht* entschieden auf Motiv.

[4] *Hlg.* 46.

doch erscheint er als „ein vornehmer, bleicher Herr in köstlichen Gewanden"; indem er schreitet, bewegt er diese „schön und langsam." Dieser Leutseligkeit widerspricht auch die Scheu, die er dem einfachen Armbruster einflösst. Die Scheu seinerseits rührt nicht her von der hohen Stellung des Kanzlers; dem König gegenüber fühlt Hans sich weniger verwirrt, obleich der König, obendrein äusserlich imponierend mit „gewaltigem Wuchs und herrischer Gebärde" dem Hans zuerst ungünstig begegnet ist. Der Kanzler dagegen lauscht aufmerksam, lässt ihn ganz ausreden; doch kommt es dem Armbruster vor, als ob „seine einsame Rede viel zu keck und laut wäre." Als dritter Widerspruch zwischen Schein und Wesen fällt des Kanzlers Verlangen auf, unterrichtet zu werden trotz „seines blassen, übermenschlich klugen Antlitzes." Übermenschliche Klugheit ist ja keines Unterrichtes bedürftig.

Diese Wirkung wird vielfach erhöht durch die vollendete Zweideutigkeit in der Rede des Kanzlers; eine Zweideutigkeit, die sich erst später im Lichte der grossen tragischen Ereignisse in ihrer ganzen Tragweite zeigt. Im Augenblicke klingen die Worte dem Armbruster als „schönes und einsichtiges Lob" der Waffe. Er wird „geködert." Seinen Dank für das Interesse aber wagt er aus Scheu nicht auszudrücken.

Verborgen bleibt also das Wesen des Kanzlers hinter einer feinkomponierten Rätselmaske.

Der Heilige stellt jedoch, wie schon gesagt, nur ein einzelnes Beispiel des verschleierten Menschen dar. Eine reiche Fülle von Variationen, Abstufungen von Verhehlungsmasken, die mit der ganz einfachen, melodramatischen Schurkenmaske anfangen und mit der raffinierten, schillernden Rätselmaske eines Pescara und der allegorischen Maske einer Angela endigen, begegnen uns. Die erste Aufgabe dieser Arbeit ist, den bunten, durcheinander wogenden Reichtum von Masken ihren Variationen nach zu klassifizieren.

ERSTER TEIL.

GEGENSEITIGES VERHALTEN DER DICHTERISCHEN GESTALTEN.

I.

DIE SCHURKENMASKE.

Von dem Typus der einfachen, plumpen, melodramatischen Schurkenmaske zeigen Meyers Werke verschwindend wenige Beispiele. Diese erscheinen eigentlich nur in der allerersten Schaffenszeit. Der böhmische Fechtmeister (im *Am.*) der geflüchtete Weibsmörder und spätere, heimliche Mietling der Guisen bei dem Bartholomäischen Blutbad, trägt entschieden Schurkenmaske wie auch im Gedichte *Das Gemälde* [1] der alte Würfler, der mit grünen Katzenaugen aus dem Dunkel blitzt und den unerfahrenen Jüngling bis auf die Ehrlichkeit rupft.

Zu dieser Kategorie gehören in *Huttens letzte Tage* mehrere Gestalten: der vertriebene Herzog von Schwaben, der schnöde Gleissner, dessen Geierfeder im Hut schon den Mörder, den Ehebrecher ankündet, dem zur Seite der Klosterschaffner auf Ufenau, die pfiffigrohe „Faunenfratze" steht. Als Betrüger leichterer Gattung tritt unter den Gestalten, die aus Huttens Vergangenheit auftauchen, der Zauberer Faust, welcher am Hofe zu Mainz im dichtverhangenen, blasserhellten Saal nicht nur die Helena, sondern auch den Kaiser Constantin hervorgaukelt, der seinerseits die Schenkung von Rom an den Papst bestätigt, wobei durch den neuen Betrüger ein alter Betrug bekräftet wird. Als Erzschurke erwählt sich (in *Sturm und Schilf*) der Teufel eine ausgesuchte Verkleidung, indem er von den Lästerungen Huttens herbeigerufen, die Gestalt von Huttens erblasstem, jammerndem Mütterlein annimmt, um den gequälten, verlassenen Ritter in Zweifel zu führen.

In *Jürg Jenatsch* trägt Rudolf Planta eine verzerrte, ziemlich durchsichtige Schurkenmaske. Nicht aus berechtigtem Sühneverlangen, wie er vorgibt, hetzt er zur Rache gegen Jürg auf, sondern weil ihn eine persönliche, tötliche Eifersucht treibt. Um den eigenen Teil des Judaslohnes zu erlisten, stellt er sicht fälschlich in der Verborgenheit der Nacht dem beim Verrate schwankenden Jenatsch als den heimlichen Abgeordneten Serbellonis vor. Verkleidet stirbt er.

In *Gustav Adolfs Page* taucht der Lauenburger, nach seinem

[1] Urform: *Das Bild*, Juni 1860, Martin Bodmer, *Frühe Balladen v. C. F. M.*

dreist offenen Aufruhr gegen den König in der Fürstenversammlung, in Wallensteins Zelt als listiger namenloser Schurke auf, indem er sich im Scheinschlummer dem Friedländer als Mörder Gustav Adolfs anbietet (eine Pendantgestalt zum scheinwahnsinnigen Mörder in Colignys Zelt).[2] Weiter entwickelt sich diese Maske in die des reuigen verlorenen Sohnes. Die melodramatische Maske ist hier in dieser Novelle kunstvoll verfeinert, bleibt jedoch mit der des böhmischen Fechtmeisters verwandt. Das Geheimnisvolle bei Lauenburgs Verlarvung fehlt dagegen gänzlich beim frech melodramatischen Schurken und Lügner Del Guasto (in *V. d. P.*), dem Verführer der sechszehnjährigen Julia.

In den Gedichten erscheint im Vordergrund in *Galaswinte* Fredegunde, des Frankenkönigs listige, scheinbar demütige Buhlerin als traditionelle, balladenhafte Teufelin, wobei jedoch die Katastrophe durch Meyers Kunst nur geahnt wird, während im Hintergrund des *Mourir ou Parvenir* der feige und schlaue König den Heuchler à la mode des feinlistigen, glänzenden Mediceerhofs spielt, und in der *Narde* der Erzheuchler und Schurke der heiligen Schrift erscheint.

In den Gedichten kommen ausserdem einzelne andere Schurkenmasken typisch Meyerscher Gattung vor. So lässt der Dichter den Prinzen Condé dem ehrlichen, flachshaarigen Schwaben *Daxelhofen* gegenüber den leichten Betrüger tändelnder romanischer Art agieren. Selbst der geheimnisvolle, eherne Gott in der Renaissanceballade *Der Mars von Florenz* ist hier einzuordnen, der dem übermütigen, berauschten Jüngling in hilfloser Gebundenheit zu stehen scheint, dessen falsches, wildes Lächeln jedoch die heimliche, göttliche, sich bald entfesselnde Macht ankündet. Typisch ist in diesem Gedicht das unsichere Fluten von Schein in Sein und Sein wieder zurück in Schein. Dieses wiederholt sich in der *Sterbenden Meduse.*

Der klassisch mythologischen, totbringenden Meduse ist eine Maske eigentümlich rührender Art aufgezwungen. Hinter dem starren, totenmaskenähnlichen Antlitz regt sich der listige, grausame Gedanke als notwendiges Selbsterhaltungsmittel gegen das ihr nachstellende Menschengeschlecht. Hier scheinen, wie zuweilen bei Meyer, drei Schichten vorhanden zu sein: a) Maske (die versteinernde „Medusenmaske"), von der erzürnten Göttin auferlegt, b) Gesicht, das sich unter der Maske verbirgt, c) Gesicht, das sich unter der Maske verbergen will.

[2] *G. A. P.* 274.

legt; b) Gesicht, d. h. das Antlitz, das den verfolgenden Menschen offenbar wäre in unverdecktem Zustand; c) Wesen der Meduse, das sich in dem erlösenden, beseligenden Traum und dem träumenden Lächeln offenbart, dem Traum aus der Zeit, als sie noch mit anderen Gespielinnen fröhlich den Reigen trat und der Hirtenflöte lauschte. In Perseus' Augen trägt sie undurchdringliche, versteinernde Maske. Die tragische Maske ahnt er nicht.

Die Maske ist in diesem Gedicht interessant nicht nur wegen ihrer Zweifachheit, sondern wegen der Verfeinerung, der Zuspitzung dieser speziellen Maskenidee: nicht ein menschliches Wesen, nicht eine durch die Mythologie überlieferte Gestalt trägt hier Maske, sondern ein vom Dichter erschaffenes, tief nachempfundenes Wesen. Meyer hat die einfache, traditionelle Steinmaske ins komplizierte Reich von Schein und Sein erhoben.

Nicht wenige von Meyers dunkeln Gestalten—darunter einige der grössten z. B. Jürg Jenatsch, Morone, König Heinrich von England—tragen vorübergehend Schurkenmasken. Da sie aber von anderen Motiven als reiner Schurkenhaftigkeit getrieben sind, werden sie in dieser Untersuchung in andere Kategorien eingereiht.

II.

DIE SCHALKHAFTE MASKE.

Wie die melodramatische Schurkenmaske kommt auch die schalkhafte Maske hauptsächlich in den Frühwerken Meyers vor.

Obgleich Offenheit (wie später erwähnt) einen Grundzug in Huttens Charakter bildet, zeigt sich jedoch bei ihm in lebensübermütigen Zeiten und Stimmungen die Neigung, sich schalkhaft zu gebärden; so bei dem Jüngling dem Vater gegenüber in der Episode mit der „Presse" (*Missverständnis*). In seinem mutigen Kampf bedient er sich später einer bald derben, bald elegant satirischen Maske. Herausfordernd legt er sich diese an in seiner *Vorrede* an den Papst. In tollkühner Stimmung schlüpft er in die Faschingsverkleidung der Reformation in den *Epistolae obscurorum virorum:*

Wir scharten uns zu lust'gem Mummenschanz,
Kapuzen über vollem Lockenkranz!

Wir trugen Pfaffenlarven heuchlerisch
Und blitzten draus mit Augen jugendfrisch.

. . . . . .

Wir sprachen ihr Latein—ergötzlich Spiel!—
Und Briefe schrieben wir im Klosterstil.

Mit dem Restchen von Gesundheit und dem versickernden Lebensmut schwindet auch das Schalkhafte bei Hutten. Eine trübselige Spur zeigt sich hier und da z. B. bei dem *Göttermord.*

In den Huttenzyklus gehört auch der Possenreisser, der Landsknecht Heini Wolleb (in *Schweizer und Landsknechte*), der mitten in der sumpfigen Mantoverluft so trefflich muht, dass er dem heimwehkranken Schweizer eine Träne entlockt—und mit dem Leben für seinen Scherz büsst.

Auch in einem Frühwerk, in der ersten Novelle (*Am.*), benutzt vor dem Blutbad der schwerbesorgte Montaigne bei seinem Versuch, den alten Hugenottenfreund zu retten, leichten, verhehlten Scherz und Spott.

In *Jürg Jenatsch* ruft der Geist des Widerspruchs, welcher den jungen Zürcher Wertmüller sich jeder Meinung seiner Mitmenschen zu widersetzen treibt, oft einen sauren, spöttischen Scherz hervor, und bildet zugleich eine nützlich verwirrende Selbstverhüllung.

So reizt er, der Adjutant des Herzogs, während des verhängnisvollen Winters in Chur, die schwerfälligen Bündner und erfährt teilweise ihre Geheimnisse. Dass der Kern bei dem jungen Wertmüller Treue ist, zeigt sein aufopferndes Ausharren bei dem verratenen Herzog.

Denselben Widerspruchsgeist zeigt Wertmüller, als er alt und General geworden ist (im *S. v. d. K.*). Aber auf erstaunliche Weise hat die Glückssonne des Dichters die sauren Säfte des jungen Mannes zur Reife gefördert. Erst jetzt, am Lebensabend, scheint warmes Blut, Übermut, ihn zu durchströmen. Gegen den Hintergrund der ernst erhabenen Schweizerlandschaft, gegen seine strenggläubigen, reformierten Landsleute wirkt die bizzare, nekkende Larve des Generals grell. Er wird überall als Störenfried und doch als Rätsel empfunden, allen undeutbar ausser seiner Patin, dem klarblickenden Naturkind Rahel. Als sagenhafter Schwarzkünstler erscheint er wegen seiner mitternächtlich rauchenden Schornsteine, als heilloser Heide wegen der berauschenden jungen Türkin in seinem Fenster (die nur auf dem Gemälde lebt). Sogar als eine Faustgestalt betrachten die Mythikoner Kirchgänger ihn, den „Faffen"-Lästerer, als einen sich fast übermütig dem Teufel Ergebenden. Den Tod selbst greift er durch seine vor der Tür aufgestellte Skelettschildwache anscheinend spöttisch an. Diese ihm teils aufgezwungene, teils von ihm selbst aufgesetzte Maske deckt sein Wesen so eng, dass die Mythikoner dem General dankbar sind, dass er ein echter Schwarzkünstler, offener Teufelsknecht ist, dass er sich nicht als bussfertiger Heuchler stellt, sondern ihnen nur aus Höflichkeit einen Abschiedsbesuch abstatten will.

Nur zuweilen, angesichts von Rahels Echtheit, legt der Spötter die Maske ab. Oder vielmehr diese Maske des kosmopolitischen Misanthropen löst sich wieder auf in die germanische Kobold-Rübezahlmaske, hinter der er das kaum verhüllte Herz seiner Patin sondiert, dann seinen grössten Streich verübt—den waffenlustigen Vetter, den Pfarrer, zu dem unerhörten Skandal des Schusses von der Kanzel verführt, damit der junge, bescheidene Kandidat als wohlbestellter Seelsorger von Mythikon eingesetzt werden kann.

Die Wirkung einer verdoppelten Maskierung wird in der Hauptszene dieser Novelle, hier in komischer, wie später (*V. d. P.*) in tragischer Weise vom Dichter erreicht: die Maske des stilvollendeten Kirchgängers im Sammtkleid, mit Gesangbuch und mit „gesam-

meltem Gesicht" deckt den polternden Kobold, der wiederum den einsamen Misanthropen birgt.

Unter den schalkhaften Masken in den Meyerschen Novellen nimmt die Larve des Fazetiendichters Poggio (in *P. i. N.*) die zweitbedeutendste Stelle ein. Das übermütige, polternde Gelächter Wertmüllers ist bei Poggio abgedämpft. Nur ein fein überlegenes Lächeln verrät das Innere. Die spöttische Verhüllung germanischer Grundehrlichkeit ist auch in die verfeinerte romanische Larve des Renaissance-Florentiners, des ästhetischen Manuskriptensammlers, des Manuskriptendiebes, übergegangen. Eben dieses ästhetische Gefühl stachelt Poggio an, sich eines leichten Gewebes von Lüge und Wahrheit zu bedienen, um in Besitz des kostbaren Plautusmanuskripts zu gelangen. Mit komischer Feierlichkeit verleiht er sich Würde, indem er als Abgesandter des ökumenischen Konzils auftritt. Mit fürchterlichem Ernst entfaltet er vor der frechen und doch eingeschüchterten, barbarischen Äbtissin eine schöngeschriebene Wirtshausrechnung als Bevollmächtigung des reformeifrigen Konzils zu Constanz, sie des Betruges wegen des Gaukelkreuzes bezichtigend. Einen kirchenväterlichen, heuchlerischen Ton schlägt er an, als er den von ihm selbst begehrten Plautus verurteilt: „Die Hände keiner christlichen Vestalin verunreinige eine jener sittengefährlichen . . . Schriften . . . Fromme Mutter, ich darf Eure keuschen Ohren nicht mit den Namen dieser Verworfenen beleidigen." [1]

Noch eine andere Gattung von schalkhafter Maske zeigt sich bei Poggio, als er im Manuskripte liest. Vor seinem beglückten inneren Auge stehen die unvergleichlichen Larven des römischen Dichters Plautus auf, die den eigenen nicht unähnlich sind; auch Poggio hat in der Hauptgestalt seiner Fazetie (der Äbtissin) „die Frechheit der Menschennatur in der mildernden Übertreibung des komischen Zerrspiegels" geschildert. Noch im Traume umschweben ihn komische Larven.

Wie die altrömischen Larven des Plautus auf diese Weise, wie auf einer inneren Bühne innerhalb der Novelle auferstehen, so erscheinen ganz vorübergehend in dem *Leiden eines Knaben* die komischen Masken von Vater und Sohn in Molières *Malade imaginaire* in dem dämmernden Salon der Maintenon vor dem alten, frömmelnden „roi soleil." Leicht angedeutetes literarisches Pen-

[1] 204.

dant bilden sie in der Welt der Komödie zu dem Vater-Sohn-Paar in Meyers tragischer Novelle. Noch zucken die Lachmuskeln des Königs in Gedanken an die „souveräne Komödie." Die Zeiten aber (dieser sich verdüsternde Lebensabend des Königs) sind solchen Masken verschlossen. In Meyers eigenen Werken treten solche Gestalten mit zunehmender Seltenheit auf.

In den Gedichten sind nur wenige vorhanden. Scherzmaske, doch in drohender Stimmung aufgesetzt, tragen die drei Zeugen, verborgen hinter den *Drei gemalten Rittern* auf dem Tapet. Eine doppelte Verschleierung findet also hier statt. Auffallend maskiert sind übrigens alle Parteien in dem kleinen Schwank, wo Frau Berte sich selbst no naiv stellt, dass der in der eigenen stolzen Meinung Don-Juanhafte Graf sie eine Gans nennt, wo also der Verführer verführt wird. Eine luftleichte Parallele zu den *Drei gemalten Rittern* bildet beim ersten, flüchtigen Lesen das Gedicht *Spielzeug* [2]—in der letzten Fassung und ohne Vorgeschichte betrachtet—worin die schalkhafte Gebärde der anmutigen Geliebten doch die gute, bürgerliche Forderung der Ehe kennzeichnet und zur selben Zeit verschleiert. In einen Scherz, zwar mit unheimlich düsterem Hintergrund ist *Pergoleses Ständchen* an die schlummernde Nina eingekleidet. „Bist du tot in jungen Jahren? Horch, die Liebe ruft, erwach!" wirkt aber als schwarzer Zauberspruch.

Einigermassen als Ersatz für die verschwindende, niemals aber häufige schalkhafte Maske oder als eine Entartung davon, taucht die Hofnarrenmaske auf. Im Lichte der angedeuteten, kleinlich bösartigen Natur des veronesischen Hofnarren des Cangrande und der ernst verächtlichen Ausarbeitung, die diese Gestalt durch den rügenden Magier Dante erhält (in *d. H. d. M.*), muss man schliessen, dass diese Narrenkappe jedoch eine äussere Intensivierung,

[2] Zwar kann in der Urform des Gedichts des *Dorfs*, die schon in der *Ulrich Meister-Sammlung* (Bohnenblust 27) erschien, nur die Schwester und die mit dem Bruder gemeinsame Sehnsucht nach dem Lande gemeint sein, vielleicht auch Betsys Neigung zum asketischen Leben. Dies gilt natürlich auch für das Gedicht in *Rom. u. Bild.* und das Gedicht in *Monatshefte f. Dichtkunst und Kritik* (Moser 76). Auch weist absolut nichts in dem Comme-il-faut-Verhältnisse der Brautleute (der 37-jährigen Jungfer und dem 50-jährigen Dichter) auf die Notwendigkeit einer Mahnung seitens der Geliebten. Eher könnten die kirchlichen Interessen Luisens angedeutet werden. Vielleicht hat ein mehr oder weniger bewusstes Spielen des Dichters die obenerwähnte Wirkung hervorgerufen. Wahrscheinlich ist es nur ein Zufall.

eine Betonung des inneren Charakters, hier des Schlemmers, bedeutet. Keine Spur tragischer Wahrheit verhehlt sich hinter lustig klingenden Worten wie bei einem „King Lear's Fool." Diese echte Narrenkappe, die nur anscheinend Maske ist, will der Narr für die Mönchskutte, wonach er sich am Lebensabend aus Furcht sehnt, tauschen. Dies wäre ihm Larve.

Eine äusserst düstere Färbung der schalkhaften Maske, „die höhnische Larve" [3] des Menschenfeindes, trägt Don Ferrante, der Bruder des Alfonso d'Este in Meyers letzter Novelle (*A. B.*). Öffentliche Lästerung ist ihm von dem Fürsten gestattet als eine Art Sicherheitsventil, das heimliche Verschwörung verhüten soll. So preist er höhnend Lukrezias Keuschheit. „Meckernd und höhnend" verrät er prophetisch die entsetzliche Wahrheit der scheinbar freundlichen Begegnung der drei Brüder d'Este gerade vor der Blendung Giulios durch den Kardinal-Bruder. Lästerung geht in zynische Wahrheit über, ohne doch den Schein der Lästerung zu verlieren.

Doch ist Ferrantes grandios misanthropische Haltung nur Decke für die bis zum Wahnsinn gestiegene Angst, die ihm das Leben, die Jugend am verbrecherischen Holfe, später das grausame, unverschuldete Verbrechen gegen den Bruder eingejagt haben. Als er zum Block verurteilt wird, entsteht bitterpompöse Entlarvung wie Verlarvung. Nach dem eigenem Wunsch will er nämlich in einem Narrenkleid aus Purpur und Gold (das seinen fruchtlosen Ehrgeiz und wahnsinnigen Hohn bezeichnet) „den Sprung ins Nichts machen."

Der alternde Dichter scheint hier fast ein synthetisches Probestück der Maskenidee und des Paradoxons zu liefern; im Leben, als Ferrante angstgetrieben ist, kauert er hinter der bildlichen Maske des verwegenen Spötters, während er im Tode, als jede Furcht überwunden, in eine konkrete, theatralische Larve, das Narrenkleid, schlüpft.

Die schalkhafte Maske wird also von Meyers Gestalten aus höchst verschiedenen Gründen getragen: von dem Schweizer Reitergeneral aus neckendem Übermut; von Poggio zur Erreichung eines ästhetischen Zieles; von Gocciola, um seinen höchsten Trieb, die Unersättlichkeit, befriedigen zu können; von Don Ferrante als Schutzmittel.

[3] *A. B.* 380.

III.

DIE HÖFLINGSMASKE, DIE DIPLOMATENMASKE.

Viel zahlreicher als die melodramatischen und schalkhaften Masken sind die Höflingsmasken. Zwei verschiedene Faktoren erklären diese Tatsache. Erstens ist die Meyersche Welt die grosse Welt, worin Könige, Höflinge und Diplomaten auf der Bühne vorüberschreiten, wo die Höflingsmaske fast etikettenmässig getragen wird. Diese offenbare Vorliebe Meyers für die grosse, pompös maskenhafte Welt ist an sich bedeutungsvoll, wie schon erwähnt. Zweitens aber leuchtet eine erstaunliche Verwandtschaft hervor zwischen der aus Zartgefühl, Courtoisie und Vorsichtigkeit getragenen Diplomatenmaske des Patriziers Meyer—wie wir später sehen werden—und dem edeln Typus in den Werken. Sie sind also charakteristisch für Kunst und Künstler. Nur die bedeutendsten Höflingsmasken werden im Folgenden erwähnt.

Gleich in der ersten Novelle (im *Am.*) erscheint die nur leicht angedeutete Diplomatenmaske des weisen, stillwirkenden Hugenottenadmirals Coligny, der den völlig haltlosen jungen König Karl IX. verachten muss und doch gezwungen ist, den väterlichen Freund gegen ihn zu spielen. Wieder in *G. A. P.* sieht man den Admiral als eine verschleierte, zwar nur an der Peripherie erscheinende Gestalt (Episode mit dem geheuchelt wahnsinnigen Mörder). Die weltmännische Höflichkeitsmiene, die den alten, weisshaarigen Chatillon (auch im *Am.*), den Verwandten des Coligny, charakterisiert, erinnert zuweilen wieder an die Höflingsmaske. Aber mit solcher Anmut und Würde tritt Chatillon auf, dass echt höfisches Wesen das Louvre verlassen zu haben und in die niedrige Wirtsstube eingekehrt zu sein scheint. Kühl und überlegen, doch gütig, lenkt er, der Zeremonienmeister, das Gespräch, wenn es sich auf den gefährlichen Boden der Religionsdiskussion wagt. Eine leicht verhüllte, leise Anklage gegen den jugendlich fanatischen Calvinismus Schadaus, wie dieser sich grell in bezug auf Servetus zeigt, bildet auch später die freundliche, aber müde Aufforderung des Parlamentrates, dass Schadau von der Fensternische aus die fanatische Rede des Franziskanermönches Panigarola anhöre. Wie zugleich Furchtsamkeit bei Chatillon Verhehlung bewirkt, wird später erwähnt.

Die Diplomatenmasken der Romanen in *Jürg Jenatsch*, des

Provveditore Grimani von Venedig, des Herzog Serbelloni von Mailand und des Geheimsekretärs Priolo sind besonders stark betont und düster gefärbt.

Der schlaue Grimani findet z. B. die Gegenwart des Hauptmann Jenatsch beim Aufstand in Dalmatien „unentbehrlich"—um den Bündner fern von Rohan zu halten. Er stellt sich gegen Jenatsch' Disziplinbruch (unbefugte Rückkehr nach Venedig) äusserlich in der Gegenwart des Herzogs nachlässig, bis er nachts schlagen kann. Den Morgen darauf treibt er Waser gegenüber dasselbe leichte, elegante Diplomatenspiel: sprudelnd geistig, schmeichelnd leitet er ihn immer vom Thema ab, um dann, als diese List nicht länger wirkt, sich selbst als den Unschuldigen, Jenatsch als den Schurken hinzustellen. Doch schwanken und wanken diese Masken zwischen Jenatsch und Grimani. Die Schuld ist ungewiss. Die Maske gewiss.

Dieser „feine, bleiche Mann mit den melancholischen Augen" verschleiert sich selbst in seiner Hauseinrichtung. Im Vergleich mit den grossen unverschleierten auf den Canal Grande blickenden Fenstern des Herzogs Rohan, zeigt das Gemach des Provveditore ein einziges hohes Fenster, halb verhüllt durch herabfliessende Falten grüner Seide. Dieser Zug bezeichnet jedoch möglicherweise zugleich das Ästhetentum des weichlichen Venezianers; die Venus mit den zarten Farben aus der Tizianschule wirkt vielleicht doppelt lockend in dieser Beleuchtung. Mystisch poetisch ist ja auch der grossitalienische Patriotismus dieses Intriganten.

Bei Serbelloni, dem Vertreter seiner katholischen Majestät in Mailand, ist die Diplomatenmaske düsterer gefärbt und wird mit einer Mischung von „italienischer Urbanität und spanischer Grandezza" getragen, während schon die imposante Adlernase die Unnahbarkeit des Spaniers andeutet und die kalte, steife Haltung sie wahrt. Aufblitzender Gesichtsausdruck verrät jedoch zuweilen den innern Vorgang und straft die Rede Lüge, so als Jenatsch mit seiner Bekehrung zum Katholizismus den Spanier übertrumpft.

Gänzlich maskiert ist der Geheimsekretär Priolo, obgleich er doch sicher in die Verzögerungs-, Vernichtungspläne Richelieus eingeweiht ist, dieses im Hintergrund verhüllten Meisterdiplomaten, der ‚wie ein schlauer Fischer den guten Herzog als Köder benutzt.'[1]

Als einen Diplomaten durchsichtiger, naiv unschuldiger Art zeigt sich (auch in *J. J.*) der vorsichtige Waser, der repräsentative

[1] Halbe Anführungszeichen bedeuten angepasstes Zitat (oder, wie gewöhnlich, Zitat im Zitat).

Zürcher, der peinlich die Neutralität wahrt, der dem aristokratischen Pompejus Planta gegenüber die Plünderungen und den Aufruhr der Bündner Volkspartei nur vorgefallene Formverletzungen und Unregelmässigkeiten[2] nennt; der wegen botanischer Studien nach Rhätien gekommen sei; der, um von dem gefährlichen Thema seines Besuches fortzukommen, Auskunft über die Juliersäulen erbittet. Schon als Kind zeigt sich dieser charakteristische Zug, indem er, scheinbar in den orbis pictus vertieft,[3] dem Gespräch zwischen Planta und dem Magister lauscht. Echte utilitaristische Aufklärungssucht verbündet sich mit leichter Verstellung.

Doppelt verhehlt er sich im Hospiz zu Maloja; als Prädikant gewinnt er bei der alten Haushälterin Einlass; heimlich belauscht er hinter der dünnen Wand die Mordpläne Plantas und des Schurken Robustel.

Dieselbe Vorsicht prägt jeden Schritt seines Lebens, selbst in der Liebe; er wendet z. B. geärgert der sinnlich lockenden Venus in Grimanis Gemach den Rücken. Der mit dem Alter ansehnlich gewordene Herr, der vor Standspersonen „scharwenzelt," baut durch seine berechnete Bescheidenheit[4] dem Neid seiner Mitbürger vor. „Zögernd und gedämpft" äussert er auch sein Glaubensbekenntnis von dem gesetzlosen Kraftmenschen (Jürg).[5]

Öffentlich wahrt der Bünder Fortunatus Sprecher (in *J. J.*) seine Neutralität zwischen den zwei sich bekriegenden Parteien, Aristokraten und Demokraten. Doch legt er der Stadt Zürich heimliche, stark gefärbte Berichte ab. Eigentümlicher ist jedoch die Maske, die er am Todestag des Herzogs trägt, als er seinen, wahrscheinlich echten, Kummer um den guten Herzog listig ausbeutet zur Befriedigung persönlicher Rache an Jenatsch.

Selbst die Stadt Zürich trägt Diplomatenmaske in diesem Werke. Waser verkörpert die vorsichtige Kleinpolitik Zürichs wie Jenatsch die des imperialistischen Bündens. Äusserlich wahrt Zürich die aufrichtige, streng abgewogene Neutralität, schickt Waser nach Venedig, scheinbar um mit San Marco über Kompanien zu verhandeln, während es heimlich durch den „Fuchs" Waser mit Rohan wegen einer Schein-Neutralität intrigiert. Nur Schein, behauptet der Skeptiker Wertmüller, sei Zürcher Schlichtheit und Bürgertugend; er hält in der Tasche eine Liste mit dem Preis jedes Zunftmeisters, jedes Ratsherrn.

In den Augen des Adjutanten Wertmüller verstellt sich nicht

[2] *J. J.* 12. [3] *J. J.* 24. [4] *J. J.* 344. [5] *J. J.* 347.

nur Zürich, sondern das ganze Volk von Bünden, aus der glücklichen Mischung von nordischem Phlegma und südlicher Verschlagenheit. Der erste beste dieses Volkes könne dem geriebensten Diplomaten zu raten geben.[6] Die geheime Feme liefert hierfür Beweis. Ein typisches Beispiel des verhüllten Bündners liefert der „schwarze Joder," der Gemsjäger, dessen seltsames Lächeln das Geheimnis von dem Tode des Franzosen verschleiert bewahrt.[7]

In dem *Hlg.* ist es eine ziemlich ungeschlachte Diplomatenmaske, die der „einfache," ungelahrte Schwabe, Hans der Armbruster, der Leibknecht des Königs, fertigbringt. Schwäbische Einfältigkeit, gutes Herz, guter Instinkt werden immer wieder (meistens von ihm selbst) betont, dabei noch mehr die grosse Treue. Seine chameleonartige Fähigkeit aber, auf „unschuldige Weise, Landesfarbe anzunehmen" wie in Granada, stellt eine leichte Art Verschleierung dar. Von tragischer Bedeutung jedoch ist seine zum Schaden des Kanzlers undurchdringliche Dienermaske. Als treuer Bote des Königs weiss er sich auf entehrenden Gängen zu verstecken. Und obgleich sich sein Herz und sein Gewissen während der verhängnisvollen Nacht der Entführung empören, arbeitet er doch listig. Er trägt geheimnisbewahrende Dienermaske für den König und vor dem König. Seinem Herrn gegenüber entschlüpft ihm keine Mahnung, keine Anklage—bis es doch zu spät ist.

Vollendete diplomatische Miene wahrt die Maintenon, „die diskrete Freundin" Louis XIV. (im *L. e. K.*). So bleibt ihre Stirn dem König gegenüber glatt, obgleich man fühlt, dass ihr Innerstes sich auflehnt gegen die sie verfolgenden Jesuiten. Ihre Stimme verliert nicht den Wohlklang; der Schein der Anmut (trotz des Doppelkinnes) verschwindet keinen Augenblick, während sie gegen Saint-Simon züngelt. „Die still Ehrgeizige" ist dem alternden König durch ihren vorzüglichen Verstand, ihre Dienstfertigkeit, ihre einschmeichelnde Art unentbehrlich geworden. Doch „hangen ihre schwermütigen Augen bescheiden am Munde des Königs." Sie fügt sich der „höheren Weisheit."

Im Vergleich mit der Maintenon fehlt bei ihrem Liebling Fagon, dem alten Leibarzt des Königs, das Höflingswesen fast gänzlich. Schon seine Geschichte bildet einen schweren Bruch der Etikette. Einen ergreifenden Augenblick stellt Fagon sogar sein Menschentum nackt dar. Doch auf eine leichte Zurückweisung des völlig unverstehenden Königs — „unselige Dinge verlangen einen

[6] *J. J.* 270.

[7] *J. J.* 223.

Schleier“ [8]—bedeckt Fagon die tiefe Wunde, beugt sich vor dem König, dem „Gesetz in den Dingen des Anstandes.“

Dem Fazetiendichter Poggio, dem Höfling des Cosimo Medici (in *P. i. N.*) sitzt in der Gegenwart seines Fürsten die Anstandsmaske fester. Nur einmal gleitet sie von dem Antlitz des unglücklichen Vaters, als die Gedanken an die schlimmgeratenen Söhne ihn quälen. Der Kummer um die Kinder, die bitterste aller Sorgen, wie sie Gustav Adolf bezeichnet, wird aber gleich zugedeckt. Eine der tiefen Ideen des Dichters, die der „inhärirenden Gerechtigkeit,“ hier durch das verzerrt Wiedergängerische ausgewirkt (denn das moralische Versehen des jugendlich-schalkhaften Manuskriptdiebes Poggio straft sich durch gesteigerte Erbanlagen in den gemeinverbrecherischen Diebstählen der Söhne), taucht also durch das Mittel der Entschleierung auf. Aber auf typisch Meyersche Weise geschieht hier schnell vorübergehende, von dem höfischen Kreise unklar verstandene Entschleierung.

Selbst der alternde, aus der Heimatstadt verbannte Dante tritt aus Not, doch mit stolzer tragischer Würde und mit veredelndem Einfluss auf, als Höfling am Hofe des Cangrande zu Verona. Zwar willfährt er der Bitte des Fürsten, eine Erzählung zur allgemeinen Unterhaltung zu liefern; aber er folgt nicht nur der eigenen Einbildungskraft, sondern unter der Maske des verblüffend kühnen Erzählers rügt er die Schwächen und aufkeimenden Laster des Herzogs Cangrande: seinen selbstsüchtigen Ehrgeiz, sein unnationales Benehmen, sein anhebendes Gelüst nach Blut.

Beide Typen, die Narrenmaske und die Höflingsmaske, kommen bei dem mailändischen Kanzler Morone vor (in der *V. d. P.*). Manchmal wird die eine, manchmal die andere betont. Zuweilen verschmelzen sie.

Die Narrenmaske bei Morone ist eine rein physische Hülle, durch einen bizarren Zufall der Natur entstanden. Lächerliche, groteske Züge besitzt er; dabei ernste Vaterlandsliebe, ein erfindungsreiches Gehirn. Als Widerspruchsmaske erscheint die Fratze, und doch als Intensivierung, denn eben diese überschwängliche Vaterlandsliebe erscheint am Ende utopisch narrenhaft. Immer wieder wird das Fratzenhafte an Morone betont und von seinen Meistern ausgebeutet. Schon seinem ersten Herrn, dem ehrgeizigen, unglücklichen Mohren, sind Morones komisches Gesicht und sein Gebärdenspiel aufgefallen als bequeme Maske für

[8] *L. e. K.* 471.

einen schlau verkappten Diplomaten, wie auch dem Guicciardin, dem strengblickenden Republikaner. Dem Papst selbst leuchtet die wertvolle, angeborene Klugheit des Kanzlers hinter dem lächerlichen Äussern hervor, obgleich er Morone flüsternd der Viktoria Colonna als Morone Buffone vorstellt.

Das Narrenhafte des Körpers wird aber sehr oft von der geschmeidigen Höflingsrede verdeckt. Die Undurchdringlichkeit von Morones Fürstendienermaske wechselt je nach dem mit dem Fürsten. Dem armseligen, einfältigen Geist des jungen Sforza gegenüber ist die Maske bisweilen nur der notwendigsten Etikette wegen aufgesetzt, und da dieser Renaissancehöfling vorwärts nach einem höheren macchiavellischen Ziel mit allen möglichen Mitteln kämpft, wird die Höflingsmaske notwendigerweise oft eine Lügenmaske. So beschwört er mit seiner geistesschnellen Fähigkeit „Larven," Trugbilder z. B. das des gierigen Konnetabels herauf. Morone, der Höfling, zugleich der geheime Bockfüssige, verwandelt sich proteusartig der reinen Viktoria Colonna gegenüber in einen tugendhaften alten Römer. Das Maskenhafte wird bei dieser Gelegenheit verdoppelt, indem Morone die eigenen begeisterten Worte als die eines andern, des Herzogs Ludovico, ausgibt. Dem Retter Pescara selbst aber erscheint Morone der Höfling wiederum anders; er sucht den idealen macchiavellischen Prinzen zu erwecken, der über Gewissen und Treue erhaben ist. In einen Höfling beim Feinde (Pescaras Wahrsagung gemäss) wird er sich schliesslich verwandeln.

Während der mailändische Kanzler immer mit der begünstigenden Narrenmaske verlarvt bleibt, die sogar in die des teuflischen Versuchers und des Apostels Petrus übergeht, fühlt man jedoch einen deutlichen Kern hinter dieser Maske, einen mächtigen Renaissance-Willen, der nur durch den gewaltigeren Willen des Pescara oder dessen Tod besiegt wird, einen Willen zur Macht. Sein scharfer Verstand braucht alle Mittel, selbst die Tatsache, dass er wegen seines fratzenhaften Aussehens von anderen benutzt wird.

Die lügenhafte Renaissance-Höflingsmaske, die ihre Berechtigung im Staatsdienst findet, wiederholt sich mit gesteigerter Wirkung bei Lälius, dem Venetianer mit den leise spottenden Augen und der Lagunenblässe, bei welchem die überschlaue Idee der „Giftpilze" entsteht. Weniger elegant als Lälius, aber mit edlerer, freierer Haltung trägt der Florentiner Guicciardin, der dritte des

Kleeblattes, der Papstdiener und Papstverächter, seine Höflingsmaske.

Bis zur „farblosen Tadellosigkeit" hat der Konnetabel von Frankreich (*V. d. P.*) mit den „auffallend dunklen Augen" die Maske entwickelt, um die eigene Zerrissenheit, den Schmerz über den selbstverschuldeten, schmachvollen Ruhm des Verrats zu verbergen. Blitzartige Entschleierung wie bei der Charakterisierung des Jürg Jenatsch wiederholt sich hier, aber künstlerisch abgedämpft und klug sparsam verwendet.

Höflingsmaske der elegantesten Renaissance-Art trägt Bembo, der schwarzgekleidete, „schlangengewandte" Venezianer (in *A. B.*), bei dem die inneren Regungen, die Liebe oder die möglicherweise nur platonischen Gefühle Lukrezia gegenüber verschleiert bleiben, als er z. B. mit Beteuerungen und leisem, ironischem Lächeln für das heimliche Liebespfand dankt. Öffentliche, meisterlich angebrachte Höflingshuldigung „des Wunders Italiens, der vollkommensten der Frauen" rettet in derselben Novelle dem geriebenen Perser Ben Emin die kostbaren Teppiche.

In den Gedichten seien nur ein paar Höflingsmasken hervorgehoben: der junge Mundschenk und schmeichelnde Sykophant, der in dem jungen, weinbekränzten Alexander (*dem trunkenen Gott*) den in Indien siegreich einkehrenden Bacchus sieht, erzielt doppelte Wirkung, indem er mutwillig und versteckt den einfachen, treuen, alten Kleitos reizt.[9] Alltägliche, amüsante, künstliche Höflichkeit erweist dagegen in *Thibaut von Champagne* die schöne, prosaische Gräfin ihrem poetischen Gemahl, indem sie ihre Enttäuschung über die von ihm mühselig aus Palästina gebrachte Gabe, die hundert Kübel voll blühender Rosen, notdürftig versteckt.

Unter den vielen Höflingsmasken, die an allen den glänzenden Höfen wimmeln—in Rom, in Florenz, in Versailles, in Padua, in Ferrara, in Mailand, in Windsor—leuchtet als vollendeteste die des heiligen Thomas. Da aber das Wesen dahinter sich unmerklich und geheimnisvoll in sein Gegenteil verwandelt, und doch dasselbe bleibt, ist es vielleicht geratener, den Kanzler als Rätselgestalt zu behandeln.

[9] Gegen den logischen Einwand, dass die Höflingsmaske als selbstverständliches Requisit zur höfischen Welt gehöre, darf hier erinnert werden, dass Meyers Quellen zu dieser Ballade: Arrian, Curtius, Plutarch (Kraeger, 270) diese Maske gar nicht enthalten. Sie ist charakteristischerweise von Meyer erfunden. Alexanders Selbstlob wird in Höflingsschmeichelei umgestaltet. Dass dies wohl geschehen ist, um dem jungen Sieger eine erhabenere Erscheinung zu verleihen, verändert nichts an der Tatsache.

IV.

DIE VERSCHLEIERUNGSMASKE AUS FURCHT, OPFERMUT, PIETÄT.

Unter der grossen Schar von vermummten Gestalten in den Werken Conrad Ferdinand Meyers entstehen einige Verhehlungsmasken aus ganz bestimmt angedeuteten Gründen. Die eine Gestalt verdeckt das Gesicht aus Furcht, die andere aus Opfermut oder Barmherzigkeit, oder um den eigenen Kummer zu verschleiern. Diese Masken bilden daher einen Kontrast, eine Vorstufe zu den später in dieser Untersuchung erwähnten, komplizierten Rätselmasken.

Der primitivste Beweggrund zur Verhehlung kommt hauptsächlich in den ersten Werken vor. So verschleiert sich in bezug auf seine religiöse Einstellung aus Feigheit der vorsichtige Erasmus von Rotterdam (in *H. l. T.*) im Gegensatz zu dem offenen, derb draufstürmenden Hutten. Vergebens ruft ihm Hutten zu:

„Die Satyrmaske, lege sie beiseit—
Ein offnes Antlitz will die grosse Zeit." [1]

Einigermassen ist der protestantische Pfarrer, Huttens Wirt auf Ufenau, auf dieselbe Weise bedingt. Als Kontrastfigur zu Loyola, dem nächtlich verschleierten, hasserfüllten Mönch, steht zwar der Pfarrer-Arzt als offenes, menschenliebendes Ideal. Und doch flüchtet sich selbst dieser, in bezug auf seine Weltanschauung, hinter eine Verhehlung. Er wagt nicht die neu erworbenen, mit Entzücken gehegten Kenntnisse des Weltalls, durch Kopernikus geoffenbart, seinen Mitmenschen mitzuteilen. Hier entsteht also ein merkwürdiges, doppeltes Maskenverhältnis. Der Pfarrer erkennt, dass Schein als Sein kosmisch-astronomisch in der Welt gilt. In gezwungener Verschwörung mit diesem Betrug der Dinge verbleibt er im täglichen Leben der schweigende, sanfte Diener des pantheistischen Christus. Nur in der Heimlichkeit der Nacht vertraut er Hutten das gefährliche Geheimnis: „Neigt Euch zu mir! Man sagts nicht gerne laut." [2]

Auch im *Amulett* tragen mehrere Gestalten Verhehlungsmaske aus Furcht. Wie weit Chatillons Toleranz sich erstreckt, ist nicht

[1] *H. l. T.* 506.

[2] *H. l. T.* 539.

klar. Dass sein Mitgefühl mit dem verbrannten Ketzer Servetus tief verwurzelt ist, zeigt seine wehmütige Antwort an Schadau, als dieser seiner Entrüstung über den Gottesverleugner Luft macht.[3] Warm lobt Chatillon den Ketzer als Geographen und Gelehrten. Aber teilt er auch dessen Überzeugung vom reinen Menschentum Christi? Und wagt dieses nicht zu bekennen? Mehrmals, aber leise, wird die Furchtsamkeit Chatillons betont; „ein feingeschnittenes, aber fast furchtsames Gesicht" hat er und „kluge, dunkle Augen" (die Maske andeutend). Einigermassen als Parallele, aber als kleinbürgerliche, jämmerliche Parallele, steht neben Chatillon der Pariser Hugenottenschneider, der sich vor dem Pöbel verbergen muss, den evangelischen Gottesdienst nicht zu besuchen wagt und erschrickt, als Schadau ihn als Glaubensgenossen anredet.

Bei diesen vier Gestalten ist zwar das furchtsame Sichverkriechen während Zeiten grausamer Religionsverfolgungen eine absolut verständliche und gewöhnliche Reaktion. Was aber hier charakteristisch für Meyer ist, bleibt der Umstand, besonders bei Chatillon und Erasmus, dass dieser Schleier allen Menschen, selbst dem Leser ungelüftet ist.

Furcht, die sich bis zur Seelenangst steigert, treibt Äscher, den vertrauten Diener des Heiligen, den Sachsen, der in seiner gänzlichen Ratlosigkeit sein geknechtetes, ausgebeutetes Volk typisiert, sein verräterisches Mitwirken bei des Königs schändlichem Verbrechen, geheim zu halten. „Reine Angst," Angst der Eitelkeit aber, treibt Mirabelle, die junge, einfältige Geliebte Julian Boufflers (im *L. e. K.*), „die blanke Natur mit dem Lumpen einer geflickten Phrase zu decken" und dabei die Katastrophe mit herbeizuführen.

Das Motiv der Verschleierung aus moralischer Furcht, wie diese sich äussert bei dem jungen Dandelot (im *Am.*), der sein Verhältnis zur natürlichen Tochter verbirgt, steigert der gereifte Dichter bis ins Komplizierte bei der Gestaltung Peregrins (*Richt.*). Dreimal innerhalb einer Szene (dem nächtlichen Dialog zwischen Stemma und Peregrin) wechselt Schein und Sein. Nicht nur entpuppt sich der reine, junggestorbene Kleriker, der weise Kräuterkundige als heimlicher Geliebter Stemmas, als Feigling, der nicht den elementaren Mut besessen hat, frei und offen den Weg der Verbannung mit ihr zu gehen; nicht nur zeigt sich der vermeintliche „Engel Gottes" als verdammter, leichtfertiger Schatten aus

[3] *Am.* 43.

dem Schilfreiche Hades, sondern diese Existenz löst sich wiederum in Nebel auf, wird durch Stemmas Machtspruch völlig ausgelöscht.

Eher aus Opfermut als aus Furcht birgt Faustine (die Leibeigene der Richterin), die äusserlich „die ehrliche Armut am Rocken und im Rübenfeld" ist, ihr verjährtes Verbrechen, die Vergiftung des ihr aufgezwungenen, jähzornigen Mannes, bis sie ihre Brunette mannbar erzogen hat und die drückende Last der fünfzehn Jahr langen Verheimlichung abwerfen kann.

Als grellbeleuchtete, doch vereinfachte Pendantgestalt steht die Leibeigene Faustine neben der Herrin Stemma. Da der Dichter jedoch bei der Richterin Hauptgewicht auf den paradoxen Schein (nicht auf das Sein wie bei der Leibeigenen) legt, ist es vielleicht geratener, diese grosse Gestalt unter die Widerspruchsmasken einzureihen.

Ganz entschieden aus heimlich gehaltenem Opfermut handelt Boccard (im *Am.*), als er vor der Bartholomäusnacht seinen Landsmann zu einer vorgeblichen „Geburtstagsfeierlichkeit" bei dem Schweizerhauptmann im Louvre einladet. Maske benutzt Boccard schon das erste Mal, als er den Freund rettet, ihn langsam umarmt und heimlich vor dem Duell das eigene Amulett in das Wams steckt. Noch einmal rettet er den Freund durch Verhehlen, durch rein äusserliche Verkleidung in einen Schweizergardisten.

Verhehlung aus reinstem Opfermut übt in der Todesstunde der edle, aber unbegabte, zum Leben unfähige Jüngling Julian Boufflers (*L. e. K.*), als er dem Vater, der selbst die Rache der Jesuiten hervorgerufen hat, den Grund zu seinem Tod verheimlicht.

Wie der junge Gatte, der Arzt, in dem Gedicht *Das Glöcklein,* vor der sterbenden, brustkranken Frau ihren nahen Tod verschleiert, verbirgt der Wunderarzt Parazelsus seinem Patienten Hutten die Erkenntnis des sich herannahenden Todes, der sich in der facies Hippocratica ankündigt, während er den Sterbenden als „Deutschlands Zier . . . der Freiheit Turm und Hort" begrüsst.[4]

Aus Zartgefühl verhehlt Michelangelo seine Gegenwart, als der schwermütige Julianus Medici (*Il Pensieroso*) zur Abendstunde in die dämmerige Werkstatt des Künstlers schlüpft und ein leises Zwiegespräch mit sich selbst führt.

Verschleierung aus Zartgefühl ein langes Leben hindurch übt in dem Novellenfragment *Der Gewissensfall*[5] der greise Oberst

[4] *H. l. T.* 548.

[5] *C. F. M. Unvoll. P.*

Duni. Der ganzen Welt gegenüber, sogar dem eigenen, einzigen Kinde, der geliebten Tochter, hat er nie etwas Intimes über die frühverstorbene Mutter erzählt, von der nicht einmal ein Bild existiert. Normaler Verschleierungstrieb ist hier bei Duni, besonders bei dessen Gestaltung in der letzten Fassung des Fragments, ins Pathologische übergegangen. Der Major (die Handlung greift hier zurück) windet sich unter der „Schamlosigkeit, sein Gewissen zu enthüllen," zögert auch peinlich lange mit dem Geständnis, nachdem er sich dazu entschlossen hat, gelangt in dem Fragment überhaupt nicht zum Geständnis.

Sein Verschleierungstrieb erscheint übrigens als Zeichen, übertriebenes Zeichen seines Geschlechts, seines Standes. Schon der Vater hatte sich mehr und mehr von der Welt geflüchtet, vom staatlichen Bürgerhaus zurück ins Gartenhaus, schliesslich hinaus auf den Waldhügel. Die schlanke, „luftige" Mutter hatte sich im See ertränkt, nachdem sie den alten Diener voraus geschickt hatte mit dem Bescheid, sie wolle allein den Sonnenuntergang geniessen. Auch trägt die ganze Zürcher Patrizierwelt Maske der Höflichkeit, verwahrt die Geheimnisse. Aus Pietät verhüllen selbst die Kinder ihre rechtmässige Neugierde.

Aus Zartgefühl scheint der Patrizier, der Major Duni, den Grund seiner Heirat mit der Nähterin zu verheimlichen. Aber weigert er sich nicht in das Allerintimste der eigenen Empfindungen zu blicken? Oder hat er hineingeblickt und das Ergebnis zurückgewiesen? Eigentlich trägt er zugleich eine andere Art Maske—eine leichte Schurkenheuchlermaske.[6] Einen ländlichen, niedrigstehenden Beamten hat er nämlich heimlich zur Kassendefraudation verleitet, um seinen (des Majors) Verlust am Kartenspiel zu decken. Die Schwester des jungen Beamten, die brave, ehrliche Nähterin, hat er mit ihrem Sparenkassenbuch in die Bresche treten lassen, sie später, um sein Gewissen zu besänftigen, geheiratet—ohne ihr das Geheimnis zu verraten. Er lässt sich scheinbar gnädig (aber unbegreiflicherweise vor der Welt) gesellschaftlich herab, während sie mit ihrer Opferwilligkeit und ihrer Grundehrlichkeit in allen Einzelheiten ethisch unendlich über dem pathologischen "Widerwart" steht. Als höchst wertvolles Dokument in dem Problem,

[6] Man muss zwar, um den richtigen Zusammenhang zu erhalten, den Entwurf des Dichters nach Betsys Worten an Adolf Frey (*C. F. M. Unvoll. P.* 233) mit dem Fragment zusammenstellen.

Maske und Gesicht des Dichters selbst, soll dieses Fragment später behandelt werden.

Als ein poetischer Vorläufer zu Duno Duni (und ein Verwandter des Ohms in *Die Schlittschuhe*) erscheint der narbige, greise Feldherr im Gedicht *Die gelöschten Kerzen*, dessen Scham- oder Zartgefühl in bezug auf die Camargo-Episode Dunkelheit während des Berichts verlangt. Eine charakteristische Intensivierung der Verschleierung kommt übrigens in diesem Gedicht vor, indem der Dichter (dem Leser gegenüber) mit keinem Wort die Natur dieses Geheimnisses offenbart.

Bei der monumentalen Lukretia Planta (in *J. J.*) ist Pietät die Triebfeder zur theatralischen Verschleierungsmaske. Im Vergleich mit dem geliebten Jürg erscheint die Lukretia zwar als die Offenheit selber. Aber schon als zehnjähriges Kind zeigt sie ungewöhnliche Fähigkeit ihre Gefühle zu verbergen. Zur selben Zeit als sie den „naiven, rein-griechischen Zug“ [7] erweist (das Überbringen des dürren Fleisches und die kindlich ungenierte Umarmung Jürgs im „Loch“), weiss sie sich dem Vater gegenüber zu verbergen. Ihren Korb musste sie versteckt gehalten haben; heimlich ist sie vom Vater fortgelaufen. Eine Variation dieses Motivs wiederholt sich bei dem fünfzehnjährigen Mädchen auf dem Julierpass mit den heimlich geschriebenen Worten, „Giorgio, guardati.“ Verehrung, Pietät gegen den Vater streitet mit heimlicher Liebe für Jürg die ganze Handlung hindurch.

Auf das Gesicht der Erwachsenen, der Waise, legt sich gewöhnlich die fast antikisierte Maske der Strenge. Doch sind die „warmen, dunkeln Augen“ [8] gegen die ruhigen Züge auffallend. Gegen die guten Schwestern in Cadiz, gegen den treuen Lukas, den beständigen Begleiter, gegen ihre ganze Heimat verschliesst Lukretia ihre Gedanken. Auch verschleiert sie völlig ihre diplomatische Sendung, ihre monumentale Leistung dabei; dem Serbelloni selbst verheimlicht sie nicht nur ihre Liebe für Jürg — nur den Hass sieht der Spanier — sondern ihre Verachtung, ihren Ekel gegen den Sumpf der Intrige. Die spätere Phase des Zwiespaltes zwischen Liebe und Hass (Ohnmacht, selbst Jürg zu töten wider Hass gegen jeden unwürdigen Rächer) wird auch vor jedem verhehlt. Wesen wird hier vom Dichter selbst, gegen Gewohnheit, durch kurze Seelenanalyse offenbart. Sogar beim grässlichen

[7] *J. J.* 20.

[8] *J. J.* 156.

Beilhieb scheint vor der Welt nur die Rache vollbracht zu sein. Dass Liebe sich damit verborgen mischt, weiss der sterbende, triumphierende Jenatsch.

Noch charakteristischer als diese Verschleierungsmaske aus Pietät ist bei Meyer die Maske des Kummers.

Im *Plautus im Nonnenkloster* verdeckt Poggio, wie schon erwähnt, die nagende Sorge um die Söhne. Im *Leiden eines Knaben* ist es ja geradezu Befehl des Königs, unselige Dinge zu verschleiern.

Zu wiederholten Malen erscheint diese Verschleierung des Kummers in den Gedichten. In dem balladenhaften *Im Gebirge* wirkt die Sorge des alten spinnenden Mütterleins tief, eben durch die Verbindung von Verschleierung (matter Beleuchtung, leisem Gebet) und Andeutungen (Gegend des Monte del Disgracie, Totenkranz an der Wand, „vielleicht" schimmert eine Träne in dem Auge der Spinnerin). In *Nach einem Niederländer* zieht der Vater, der niederländische Maler in der knappen Antwort:

> **Nach der Natur. Mein Kind.**
> **Gestern beerdigt. Herr, ich bin zu Dienst.**

bestimmt abweisend einen Schleier über den eigenen Herzensjammer den lebensfrohen, lebensstrotzenden, verständnislosen, reichen Kunden gegenüber. Stolz und würdig verbirgt der gefangene Vercingetorix (in der letzten Fassung des Gedichts) vor dem römischen Pöbel den bitteren Kummer über das Loos des Vaterlandes und die Hoffnung auf baldige Heimfahrt durch den erlösenden Tod auf dem Rücken des getreuen *Geisterrosses.*

Wehmütig verschleiert verbleibt der alte Ohm im Gedicht *Die Schlittschuhe*, der dem Neffen, dem geliebten Quälgeist, lieber die Schlittschuhe, vielleicht das einzige Zeichen seines Liebestraumes, seines zarten Jugenderlebnisses, ausliefert als das Geheimnis selbst. In der Ballade *Die Füsse im Feuer* verbergen beide Hauptgestalten ihre Gefühle; mit Not verhehlt der Reiter, der Königsknecht, seine Angst, dass hier im Schloss, wo er gefrevelt hat, ihn Rache ereilen soll, während seiner gemeinen, grausamen Natur, der heroische, nächtliche Seelenkampf des hugenottischen Schlossherrn ungeahnt bleibt.

Unter den aus Kummer verschleierten Gestalten Meyers wirkt vielleicht am ergreifendsten der sterbende Hutten auf Ufenau, der im Weltkampfe Verunglückte, dessen Verschwiegenheit gegen den eifrig anfragenden alten Freund schon in den Tagen seines anfan-

genden Unglücks auf echt Meyersche Weise den bittern Gram bis auf drei Worte deckt (*Die Gebärde*). So als es ihn treibt von Ufenau, ein letztes, kurzes Mal Menschen aufzusuchen, trinkt er, der sterbende Unbekannte, den Aufforderungen der Dörfler nachkommend, auf Huttens Gesundheit (*Der Trunk*). Verborgen im Buchenhag hält er sich, während der Kahn mit Schülern, das Huttenlied singend, ganz dicht an seiner Insel vorbeistreicht. Die Verschleierungsmaske aber nimmt ernstere, erhabenere Farbe an. Das Buchenhagereignis erscheint als Vorstufe zur Szene auf der duftigen Wiese nach dem Todesurteil, wo der Verurteilte sich ins blühende Gras wirft, lange weint, aber allmählich still liegt, sein eigenes Grabmonument darstellt. Verschleierungsmaske ist in Todesmaske übergegangen. Eine verwandte Wirkung erzielt der Dichter später im *Heiligen*, wo des Kanzlers regungsloses, blasses Haupt neben der toten Grace auf der Bahre liegt. Allein hier bei Hutten ist die Wirkung noch einfach ; der erzielte Kontrast zwischen blühender Wiese, sonniger Luft und steinernem Grab ergreifend erreicht.

Bei allen Gestalten in diesem Kapitel ist die Verschleierungsmaske aus irgend einem bestimmten Grund motiviert. Sie hat sozusagen eine raison d'être. Charakteristisch ist aber bei Meyer, dass die Verschleierung an und für sich als eins der Hauptattribute der weiblichen Idealgestalt gilt. So bei der Gestalt der Jugendgeliebten bildet die Selbstverschleierung, diese Hülle, die über dem zarten, süssen Wesen liegt, vielleicht Hauptreiz. Dies ist besonders auffallend in *Stapfen*,[9] wo die schlanke, reine Gestalt durch das „walddunkle" Wesen, die tiefsinnige Zweideutigkeit der langen, bevorstehenden Reise fesselt, wo der Dichter diese Verschleierung rein äusserlich akzentuiert, indem er die Geliebte mit verhüllter Stirn, in leicht rieselndem Nebel, im Wald darstellt.

Im *Weihgeschenk* werden die „braunen, schwermutsvollen Augen"[10] betont, das rehartige, ängstlich Fliehende ihres Wesens,

[9] Ob diese geheimnisvolle Geliebte Clelia Weydmann ist, wie Brecht behauptet, oder Constance von Rodt wie Harry Mayne (23) und Adolf Frey (68), laut einer Mitteilung von Betsy Meyer, zu glauben scheinen, ist hier nebensächlich.

[10] Die neuen Untersuchungen von Frau Lena Dahme (192) stellen zwar heraus, dass über der historischen Clelia keine Melancholie lag wie über der dichterischen und dass die Geliebte des *Weihgeschenks* Constance von Rodt sei. Die Gestalten hinter dem Schleier mögen sich verdrängen. Der Schleier verbleibt.

das Jungfräuliche, aber zugleich das Frische und Geheimnisvolle; während im *Blutstropfen* das scheue, zarte Wesen auf die Probe gestellt wird. Etwas von derselben waldfrischen Scheu hatte der Dichter über die Hauptgestalt der unpersönlichen Ballade *Das Reh* gelegt,[11] wie die scheue, heimliche, zarte Liebe in der Brust eines ganz jungen Mädchens Hauptmotiv in *Liebesflämmchen* bildet. An den Verschleierungsdrang der idealisierten weiblichen Gestalt reiht sich das geheimnisvolle, keusche, stark symbolische Wesen des Bergsees in *Sonntags*, zwar mit dem grossen Unterschied, dass sich dieses reine, jungfräuliche Wesen scheu vor der Welt zeigt, während es dem Dichter, dem Geliebten jeden Gedanken offenbart.

[11] Jan. 1861, bei Bodmer abgedruckt. Spätere Fassung: *Die Rehe.*

V.

DIE WAHRHAFTIGKEITSMASKE, ASSONANZ, DOPPELGÄNGER, WAHNGEBILDE.

Während die bisher behandelten Gestalten bemüht sind, entweder zeitweise oder fortdauernd ihr innerstes Wesen hinter Verhehlungsmasken verborgen zu halten—Schurkenmasken, schalkhafte Masken, Verhehlungsmasken aus Furcht, aus Kummer ziehen an uns vorbei —findet man eine kleine, aber für Meyer charakteristische Gruppe, die zugleich maskiert und unmaskiert ist. Während sie Masken zu tragen scheinen, entlarven sie gerade dadurch ihr innerstes Wesen oder irgend einen persönlichen Zug. Eine Assonanz entsteht bei dieser „Wahrhaftigkeitsmaske." Oder sie steigen als Larven (nach Meyers eigenem Gebrauch des Wortes) ohne Verleugnung ihres Kerns aus der Vergangenheit oder dem Nichts.

Doppelgänger.

Akzentuierte Wahrhaftigkeitsmasken mit verblüffender Doppelgängerwirkung tragen sämtliche Gestalten in der inneren Geschichte der *Hochzeit des Mönchs,* wo die Maskenidee bis „non plus ultra" und doch höchst raffiniert ausgeführt ist. Die bisher behandelten Masken werden alle aktiv (entweder bewusst oder unbewusst) getragen. In dem kühnen Experiment, *H. d. M.*, werden die Wahrhaftigkeitsmasken passiv getragen, fast unter der hypnotisierenden Wirkung Dantes aufgesetzt. Jede Hauptgestalt im Rahmen, dem geselligen Kreis des Renaissance-Fürsten zu Verona, sieht sich unheimlich deutlich, gross gezeichnet, stark markiert, sogar mit dem eigenen Namen auftreten am Ufer der Brenta. Veränderter Ort, entrückter Zeitpunkt, erdichtete Ereignisse liefern das äussere Maskenhafte. Doch sind diese Ereignisse logische Folgerungen der wahren Charaktere der Anwesenden.

Cangrandes herbe Herzogin, die sich etwas in den Schatten weg vom Herde lehnt, blickt ihre hehre, marmorkalte Doppelgängerin an in Diana Pizzaguerra, der verlassenen Braut Astorres. In noch höherer Potenz sieht sie sich auf der innersten Bühne (in dem Maskenzug) als die jungfräulich entrüstete Göttin Diana—Wahrhaftigkeitsmaske von der Wahrhaftigkeitsmaske projiziert.

Die lebhafte, natürliche junge Freundin Cangrandes, die die volle

Wärme des Herdes und die Gunst des Fürsten geniesst, die ein hübsches Gähnen unterdrückt, als das Gespräch unter Dantes Führung eine philosophische Richtung nimmt, sieht sich als die liebreizende, unbedachtsame, kindliche Geliebte in Padua. Die freundliche Gebärde, mit der sie dem einsamen Dichter Platz am warmen Herde einräumt, erscheint in Antiope fast zu heroischer, doch rührender Barmherzigkeit gesteigert.

So wird der klugblickende Jüngling Ascanio, dicht neben Cangrande, erweitert zum paduanischen Ascanio, zum feingebildeten Humanisten und vollendeten, aber nicht sklavischen Höfling; Germano gesellschaftlich hinaufgerückt zum Bruder der hochstehenden, gerechtigkeitsfordernden Diana in Padua, dessen germanische Treue und Treuherzigkeit ausführlicher in der Maske betont sind; die üppige, geschwätzige Isotte von Verona zur leichtfertigen, unheilbringenden Kammerzofe, zur Sotte leicht verzerrt.

„Der vornehme junge Kleriker dessen Finger mit dem kostbaren Kreuz [auf der Brust] tändelt" und dessen Skeptizismus Dante herausfordert, sieht sein Ebenbild, Serapion, aus den Klostermauern herausbrechen und wüst leben; wie auch Cangrandes Hofnarr zum Schlemmer Gocciola in Padua (schon behandelt unter den schalkhaften Masken) noch verächtlicher herabgemindert wird.

Die Persönlichkeit Cangrandes wird jedoch zerspalten, vielleicht aus diplomatischer Rücksicht, vielleicht weil Dante seinen Gönner auf diese Weise leichter rügen kann (wie schon erwähnt); vielleicht weil Dante auf Hamlet-Weise Geheimnisse durch analog handelnde Schauspieler aufdecken will. Der Scaliger tritt zur gleichen Zeit privat in bezug auf seine Zweiweiberei als Astorre maskiert auf und politisch in bezug auf seine Renaissance-Zügellosigkeit als Ezzelin.

Alle Geschöpfe Dantes aber in der inneren Geschichte treten nicht nur als Wahrhaftigkeitsmasken der Gestalten des äusseren Rahmens auf, sondern sie führen eine selbständige Existenz und müssen daher unabhängig betrachtet werden. Während Ezzelin den eigenen Ehrgeiz hinter dem Richtermantel birgt, sitzt dem Mönch Astorre scheinbar die Kutte, das Symbol der idealen Barmherzigkeit, wie sein Auftreten während der Pest und während der Judenverfolgung beweist. Wie sehr die zwei Gelübde des Mönchs, Armut und Gehorsam, zu seinem Wesen gehören, erkennt man, als Astorre gezwungen ist, die Kutte abzuwerfen und die reiche Edel-

mannstracht anzulegen, die ihm wie eine höhnende, entheiligende Larve sitzt. Als er durch seine Entkuttung des Gehorsams entledigt ist und an das Gebieten gerät, geht er zu Grunde. Von Weltklugheit weiss er nichts. Die Kutte ist ihm aber nur zwei Drittel Assonanz. Ein Drittel bildet sie Dissonanz. Und doch ist sie ihm Schutz, Panzer, in den er, der Weiche, dem Einsiedlerkrebs gleichend, hineinschlüpfen kann. Das dritte mönchische Gelübde nämlich, der fast unmöglich hohe Grad von Keuschheit, ist ihm nicht angeboren. Seine Sinnlichkeit regt sich im Unterbewusstsein. Wenn sie quälend auftaucht, wird ihr mit Mühe vom klugen Prior eine überweltliche, sublimierte Bedeutung gegeben. Dieses Drittel unbewusster und unschuldiger Lügenmaske ist an seinem Untergang Schuld. Die zurückgedrängte, frohe Sinnlichkeit steigt entfesselt in elementarer Gewalt empor.

Eine ähnliche Technik wie in der *H. d. M.* benutzt Meyer im Gedicht *Venedigs erster Tag.* Nur ist das düster Rügende zum leicht Galanten herabgemindert. Doppelgängerisch stellt sich selbst der Lautenspieler und Maler Giorgione dar, indem er trotz des Gebots der schönen, hochstehenden Julia Vendramin ihr doch ein heisses Liebeslied vorsingt. In der erdichteten Episode bei der Gründung Venedigs kehrt er wieder als Fischerjunge, der um die schöne Patrizierin wirbt—und sie gewinnt.

Verwandt mit dieser Doppelgänger-Wirkung ist die bekannte, ästhetische Symbolik des Dichters. Während Meyer in fast jeder Dichtung irgend ein plastisches Werk in die Handlung hineinflicht, das als Symbol oder Schlüssel wirken soll, wie das Gemälde von den Schachspielern (in *V. d. P.*), die Zeichnung des unglückseligen, verfolgten Pentheus (im *L. e. K.*), wie die Stukkatur der Decke im Leubelfinger Patrizierhaus, die Abraham und Isaak darstellt (*G. A. P.*), wie das Mokierbuch William Tracys mit der Zeichnung der Ähre und des Jagdhundes (im *Hlg.*), der Schlangensaal im Schloss zu Novara (*V. d. P.*), wie der gefesselte Cupido (in *A. B.*), lässt sich das Absichtliche bei dieser Technik vielleicht am deutlichsten im zweiten Fragment des *Dynasten, dem letzten Toggenburger*[1] durchschauen, wo die tötlichen Feinde, der schwarzhaarige, hohe Zürcher Bürgermeister und der rothaarige Schwyzer Landammann, das alte Gemälde von den zwei ringenden Gestalten mit verstrickten Haaren auf der Schlossmauer als finstere Wahr-

[1] *C. F. M. Unvoll. P.* 75.

sagung betrachten müssen. Zugleich verlarvend und entlarvend wirken diese Schlüssel, die also verschieden von dem Urtypus, dem nüchternen Resümé vor der Novelle bei Boccaccio (und bei Kleist), hier plastisch symbolisch innerhalb der Werke eingeschachtelt, halb verborgen sind.

Wahngebilde.

In den Gedichten spielt, wie man erwarten sollte, das Doppelgängerische, Gespenstische eine noch grössere Rolle. Schon im *Hutten* kommt es vor. So tritt in *Anzeige* der Schatten des Franz von Sickingen blass, ohne Worte auf. In dem höchst komplizierten Gedicht *Der kleine Ferge*, voll vager, reicher Symbolik, zeigt sich das Doppelgängermotiv in der Ähnlichkeit zwischen dem kleinen Fergen und dem zwanzig Jahre älteren Hutten. Dieses Doppelgängermotiv aber verschwindet oder verpflanzt sich in ein neues Doppelgängermotiv: Hutten erblickt das eigene Bild tief gefurcht in der Flut. Beide Motive finden ihre Auflösung in dem Leben-Vergangenheitsmotiv;

Die Fläche kräuselt sich im Abendwind,
Zergangen beide Bilder. Rudre, Kind!

Der Zyklus: Kindheit (Ferge), Mannesalter (Hutten), Tod (Zerstörung der beiden) hat sich vollendet. Die Doppelgängermasken sind in allegorische Masken oder Symbolik übergegangen. Aber noch einmal wechselt das Motiv: hinter der wehmütigen Resignation der einfachen Schlussworte, „Rudre, Kind," liegt wieder eine Andeutung von dem charakteristischen, fast unheimlichen Spielen des Dichters mit dem Problem Leben-Traum, Schein-Sein.

Gespenstisch maskenhaft wirken die Wiedergänger, die in reicher Fülle in den Gedichten aus der Erde, aus der Flut herauf steigen und nur der Scheinwelt gehören.

So steigt leise herauf nach Sonnenuntergang aus der Wiese der Reigen der sanften, von der Pest hinweggerafften Jugend und tanzt in Liebe verschlungen, gelockt von dem jauchzenden Reigen der Lebenden, der Unschuldigwortbrüchigen (*Die zwei Reigen*). Aber auch in der Dämmerstunde auf der Brücke, *Auf Ponte Sisto*, unterhalb der ewigen Stadt, erscheint in der Flut das Gespenst eines Nachens, Jakobs Kahn. Flüchtige Schatten sind diese dem monumentalen *Chor der Toten* gegenüber:

Wir Toten, wir Toten sind grössere Heere
Als Ihr auf der Erde, als Ihr auf dem Meere!

Nicht in der Dämmerung, sondern am hellen Sonnentag erscheint im blühenden Weinberg ‚das wallend blanke Rockgeflatter' des ersten Abts des Klosters (*Weinsegen*). „Mittag ist des Berges Geisterstunde" heisst es ausdrücklich in *Der Kaiser und das Fräulein*, wo deutscher Kaiser und Gefolge am schwindelnden Septimer Pass wie vor Jahrhunderten wandeln. Sommerhitze brütet wieder eine Tagestraumerscheinung aus, diesmal von einem durchgeistigten, durchglühten Dornröschen in *Reisephantasie,* während in der *Zwingburg* der ruhig auf dem Schlossteich segelnde Schwan ein Doppelgänger des Wappenschwans hoch oben in der zerstörten Burg zu sein scheint. Aus der jüngsten Eiche des Waldes tritt beim Beilhiebe des ahnungslosen Jünglings, eine klassisch mythologische Dryas hervor (*Die Dryas*).

Auch aus der dunkeln Flut steigen die Schemen. Als *Fei* mit schmerzlich bleichem Haupte und schwarzen Haaren sucht die verstorbene Geliebte mit ihren schneeweissen Händen das Boot des treulosen Ritters in das Seegesträuch zu ziehen. „Eine liebe, liebe Stimme" lockt den Dichter in todessehnsüchtiger Stimmung aus der Tiefe (*Schwüle*). Aus dem Meere beim bleichen Geisterschein steigen die Nixen, „die freudlosen Kinder der Flut," gezogen durch das leichtfertige Singen der frechen normannischen Adelsjugend und der vier Königskinder, um ihr Werk der Zerstörung auf *La Blanche Nef* [2] zu vollführen, und in den klaren Gewässern erschauen die am Strande spielenden Mädchen krause Gestalten, einen Meerman, „eine grinzende Larve" (*Flut und Ebbe*). Wiedergänger, grausig barock, erheben im *Strandkloster* (an Böcklin mahnend) ihr kräftig schallendes Deo Gloria (das Brausen des Meeres)— trotz der abgehauenen Köpfe.[3] Wiedergängermotiv liegt hier innerhalb Wiedergängermotiv, indem das „tote Brüderlein" die elf lautsingenden, kopflosen Kapuzen auf der Orgel begleitet (Möwengeschrei). Selbst um das späte Dampfboot tauchen die Schemen auf: längst verstorbene Freunde des Dichters zechen tief unten im

[2] Vgl. hiermit die Vorlage bei Nussberger (274) abgedruckt. Die spezifischen und lebendig plastischen Gestaltungen sind also Meyers Erfindung.

[3] Allerdings scheint nach Max Nussberger (158) die Idee von den kopflosen, sonst kräftig auftretenden Gespenstern von Heine (*Marie Antoinette, Romanzero*) zu stammen. Die Verwandlung der Naturelemente in „Larven" gehört wie in *Flut und Ebbe* jedoch Meyer.

Wasser. In *Lethe* erscheint die zarte Gestalt der junggestorbenen Geliebten geisterhaft im klassischen Rahmen, um dem Geliebten im Arme zu zerrinnen.

Im Traumgedicht *Über einem Grabe* steigen Schemen in der Maiennacht über dem frischen Grabe des lieblichen Knaben auf: der Zecher, der Redner, der Krieger als potentielle Gestaltungen seines Wesens, während im *Traumbesitz* die Schemen nur durch ihre völlige Verhehlung in ihrer goldenen Inka-Legendenwelt unmittelbar unter dem Schutt leben, in einer Scheinwelt aber, die den ausgehungerten Visionären die wirkliche armselige Welt gänzlich auslöscht.

VI.

DIE WIDERSPRUCHSMASKE, DISSONANZ, DAS PARADOXON.

Aus der überreichen Phantasie der Lebenden sind die ebenbehandelten Wahngebilde, Doppelgänger, Wiedergänger, Larven hervorgegangen. Das Los des Lebens selbst aber verleiht anderen Gestalten, einer nicht geringen Anzahl in Meyers Werken, eine Maske, indem äussere Form, äussere Lebensführung oder Stellung einen grellen Widerspruch bildet zum Kern des Individuums. Eine Dissonanzmaske entsteht im Kontrast z. B. zu den früher behandelten Assonanzmasken auf der inneren Bühne in der *Hochzeit des Mönchs*. Oder die Gestalten dieser neuen Kategorie decken sich selbst, aus weit verschiedenen Gründen mit einer Hülle, der (im gewöhnlichen menschlichen Bewusstsein) eine Art allegorischer Bedeutung, platonischer Idee abstrakten Begriffs innewohnt. So ist in unserem Bewusstsein die ideale Kirche gleichbedeutend mit Barmherzigkeit, Armut, Liebe, Reinheit; so soll der Richter in sich selbst sündlose Gerechtigkeit darstellen; so soll die Gerechtigkeit selbst aus überindividueller Quelle fliessen. Das Ich der betreffenden Gestalt aber entspricht nicht der Hülle. Bei Meyers Behandlung entsteht eine maskenhafte Wirkung.

Als erste Unterabteilung dieser Kategorie könnte man die Widerspruchsmaske, die durch Konflikt zwischen Natur und angeborener Stellung entstanden ist, hervorheben. Bei dem jungen Mediceer König Karl IX. (im. *Am.*) ist dieser Kontrast grell, fast melodramatisch. Ebenso erbärmlich sitzt dem jungen, geistlosen Fürsten Sforza (*V. d. P.*), der sich wie ein Kind vor dem Dunkel fürchtet, die ererbte Würde, woran er immer erinnert werden muss. Das Paradoxe geht hier deutlich ins Vermummte über, als der Kanzler bei dem Anmelden Bourbons mit physischer Macht den angsterfüllten Fürsten zurück in den Sessel zwingt, ihm den Mantel umhängt und Anweisungen gibt, wie er auftreten soll; „du hast etwas Fürstliches, wenn du dich aufrecht hältst" ermuntert Morone ihn. Selbst der Name des Schlosses, das noch „Burg des Glücks" heisst, trägt zur höhnenden Scheinwirkung bei. Während das Fürstlein Sforza ganz unbewusst aus seinen genetischen Anlagen heraus Widerspruchsmaske trägt, kann er sich doch

bewusst zuweilen, von Morone gelehrt, von dem Jahrhundert angesteckt, die echte Renaissance-Lügenmaske anlegen, indem er z. B. dem Konnetabel gegenüber Unwissenheit, Erstaunen, Entrüstung recht gut heuchelt, als dieser ihn des Verrats bezichtigt.

Als bedeutendste Gestalt der Kategorie der Widerspruchsmasken steht König Heinrich, Gönner und Gegner des heiligen Thomas, der ganz naiv einen Widerspruch erweist. Obleich der König der Welt gegenüber mit echt normannischem Gebieterstolz sein Recht als „christliches Gewissen von England" handhaben will, bleibt dem Lüstling die Religion nur äusserliche Sache. „Das hochheilige Evangelienbuch gehört auf perlengestickte Altardecke und hat nichts mit dem Weltwesen und der Wirklichkeit der Dinge zu tun," ruft er entrüstet, als sein neuer Primas Rat in den Evangelien in bezug auf die Gerichtbarkeitsfrage suchen, den Meister Christus fragen will. Heinrich mag einen starken Sinn für das Anständige in bezug auf die Kirche besitzen z. B. die Bischofswahl betreffend; er mag sogar treuherzig behaupten, ‚als ein demütiger Christ wolle er leben und sterben,' aber „schlimmer als ein Heide hat er gesündigt an einer unmündigen Seele und an einem kaum reifen Leibe." Die Töchter des Landes, die er zu beiden Seiten des Kanals verführt hat, sind zahllos. Unköniglich tobt er auch in Zorn und Reue.

Die ungezügelte, masslos sinnliche Natur hat doch in einer Beziehung aus Erfahrung gelernt, sich schlau zu verhehlen, um vor den Verfolgungen des eifersüchtigen „Teufels," Frau Ellenor, die Liebschaften zu decken. Diese Art Verhehlung ist dem König allmählich so gelungen, dass er z. B. den ganzen Herbst das Waldschlösschen besucht, ohne dass selbst Hans, sein Leibknecht, entdeckt, wer darin verborgen ist. Auch sitzt er scheinbar mit seiner gewöhnlichen, leuchtenden Offenheit an festlicher Tafel oder am Staatsarbeitstisch seinem Kanzler gegenüber, dessen hilflose Tochter er heimlich schändet. Die Fähigkeit, diplomatische Maske anzulegen aber fehlt ihm gänzlich, obgleich ihn die zwar nur halb verstandene Kunst seines Kanzlers hoch ergötzt.

König Heinrich trägt also zweifach Maske: Verhehlungs- oder Schurkenmaske und unbewusste Widerspruchsmaske, vom Schicksal auferlegt, wie die zwei schwachen Fürsten, Karl IX. und der Sforza.

Andere Meyersche Gestalten tragen durch den eigenen Willen, aber unbewusst und durch Unreife oder Unwissenheit Widerspruchs-

masken. Hierher gehören die zwei kurz zitierten Beispiele, als Einleitung im Rahmen der *Hochzeit des Mönchs*, von dem Mönch-Krieger und der Nonne-Braut, die freiwillig die falschen Hüllen abwerfen, um der eigenen Natur zu folgen. Aus Unwissenheit und im Notfall ergreift Hans Bogner (im *Hlg.*) in der Jugend, ehe er den Sinn des Lebens erkennt, die Kutte, um diese später vorübergehend mit den von fahrenden Schülern höhnisch symbolisch aufgesetzten Eselsohren zu tauschen.

Als Verkleidung müssen Mantel und Kragen dem würfelnden Pfarrer zu Ütikon stehen wie seinem Amtsbruder, dem Pfarrer Wertmüller, der gern einen ganzen Nachmittag am heiligen Sonntag unter aufflatternden, verwundeten Enten auf dem Auteich herumknallt, der schliesslich von der Kanzel schiesst und von der paradoxen Einkleidung befreit wird.

Der paradoxe Zustand beider Kirchen (sowohl der protestantischen wie der katholischen), die blind wütend Religionskriege führen, bewirkt, dass ihnen beiden eine Dissonanzmaske anhaftet. So bildet das Kreuzfahrerheer, das mit roten Bächen von Blut den Tod des Erbarmers rächen will, einen tragischen Widerspruch zum Friedenstifter selbst auf dem *Berg der Seligkeiten*. So wirken die alttestamentlichen Worte Blasius' (in *J. J.*);[1] gotteslästerliche Rachsucht waltet; der Kern ist Hass; nur der Schein, der Name der christlichen Kirche ist da. Der grosse, bedeutungsvolle Unterschied zwischen dieser Dissonanz der germanischen Welt und derjenigen der romanischen liegt gewöhnlich bei Meyer, neben der geistigen Enge der germanischen Gestalten, in ihrer Selbstlosigkeit. Betrug fehlt auch gewöhnlich. Die verschwindend kleine Anzahl protestantischer Dissonanzmasken ist auch auffallend.

Bei einigen Gestalten entsteht die Dissonanz allmählich durch innere Verwandlung, durch feindseliges Schicksal, durch erwachende Urteilsfähigkeit, durch Leidenschaft.

Die blasse, hehre Maske der grossen Richterin leuchtet leidend am auffallendsten unter dieser Kategorie hervor. Durch Geburt sowohl als durch Anlage ist sie schon als Kind ganz deutlich vorbestimmt, Gerechtigkeit zu verkörpern und soll das Richtschwert des Vaters, des Judex von Rhätien der Sitte gemäss erben. ‚Nicht Buchstaben und Verse zu bilden, sondern in den Dörfern zu regieren, Händel zu scheiden, und die Ärztin bei den Eigenen zu machen'[2] ist ihr

[1] *J. J.* 100.

[2] *Richt.* 572.

als jungem Mädchen natürlich wie Atemholen. Ihr Wesen scheint mit der Hülle, dem Begriff der rauhen Gerechtigkeit ganz zusammenzufallen, wie ihrer das halb-zivilisierte Rhätien bedarf.

Der Gerechtigkeitsmantel, das wahre, vollkommene Sinnbild des jungen Mädchens Stemma, verwandelt sich aber bei dem um des ungeborenen Kindes willen begangenen Verbrechen der Frau Stemma in eine falsche Hülle, welche die Richterin, deren gigantischer Wille den umringenden rhätischen Alpen verwandt ist, fünfzehn lange Jahre siegreich trotz dem Gewissen trägt, obwohl Spuren des Kampfes sich in dem müden, blassen Antlitz zeigen. Um so peinlicher wahrt sie die äussere Form der Gerechtigkeit; Werber um ihre Hand werden abgewiesen; ihr Leben ist der Tochter, besonders aber der zerrüttenden Arbeit der Gerechtigkeitswaltung gewidmet. Verbrecher legen ihr, der verkörperten Gerechtigkeit und Reinheit, Bekenntnis ab. So erwirbt sie sich den Ruf der Allwissenheit, teilweise eben durch das Erlebnis der begangenen Freveltat.

Der Leibeigenen gegenüber wahrt Frau Stemma völlig die äussere Maske der reinen, unparteiischen Gerechtigkeit; als kluge, erfahrene Ärztin, als allwissende Richterin erteilt sie der gebrochenen, nach ewiger Gerechtigkeit dürstenden Faustine technische, weltliche, selbst kirchliche Gerechtigkeit. So muss sie, die Gleichschuldige, richten. Gegen den sie heimsuchenden Peregrinus setzt sie sich fast gewalttätig die lügnerische Maske der Reinheit auf: „Solche Schmach kennt die Sonne nicht; Stemma ist makellos.“ [3]

Als Frau Stemma hauptsächlich, um die Rechte Palma Novellas zu schützen, aber auch um durch das öffentliche Freisprechen von aller Schuld am Mord den letzten, endgültigen Sieg gegen das Gewissen zu erkämpfen, den Stiefsohn Wulfrin zurück nach der Stammburg ruft, bezeugen bei der allerersten Begegnung die unwillkürlichen Worte dieses Gegners, wie angegossen der Judicatrix die langgetragene Maske der Gerechtigkeit sitzt. Es ist also nicht allein der unglaubliche Grad der Frechheit, welcher erfordert wäre, der gegen ihre Schuld spricht, sondern das hohe, reine Antlitz, das auf jeden einen tiefen Eindruck macht.

Nur in der Nacht, unter dem Ansturm der gereizten Nerven, als das verhasste Wulfhorn ertönt, fällt die Maske gänzlich—aber nur vorübergehend—vor dem klaren Appel des Gewissens. Krampf-

[3] *Richt.* 574.

haft weigert sich die Richterin, selbst nachdem ihr die Tochter das Geheimnis abgelauscht hat, sich vor der Welt zu entlarven, und als kraftvolles, fast überzeugendes, letztes Argument für das Weitertragen der Maske klingt Stemmas Fürbitte für das Land, worin Chaos entstehen würde, wenn es bekannt würde, dass „Sünde so lange Sünde gerichtet hatte." Als schliesslich um des geliebten Kindes willen [4] Stemma sich doch mit grosser Gebärde vor dem einziehenden Kaiser entlarvt und ein Gottesurteil das Geständnis bekräftet, personifiziert die magna peccatrix durch den eigenen Richterspruch und die offene Sühne die Gerechtigkeit. Dissonanz verwandelt sich in die ursprüngliche Assonanz.

Die volle Erhabenheit, die Tragik dieser Richterin kommt erst zur vollen Geltung, nachdem man das Fragment von der Vorläuferin, der [sizilianischen] *Richterin* [5] gelesen hat, denn auch sie trägt Verhehlungsmaske, Widerspruchsmaske, aber eher einer spitzfindigen, romanischen Art. Der Charakter hat sich noch nicht aus der italienischen in die Stufe der erhabenen, rhätischen Alpenlandschaft entwickelt. Diese sizilianische Richterin hat noch besser als irgend ein Doktor aus Palermo die Gerechtigkeit gelernt, behauptet sie selbst herausfordernd kühn. Zu der Qualifikation zehnjährigen Dienstes fügt sie nun als zweites Argument gegen die Abschaffung des feudalen Blutgerichtes in ihrem Herzogtum ihre persönlichen Gefühle: ihre Gewöhnung und ihr Bedürfnis nach der tiefsinnigen, spannenden Beschäftigung. Dass sie sich trotz ihrer geflügelten Worte verstellt, deutet der feinberechnende Kanzler später dem Kaiser an. Der Mord des Gemahls bleibt ja im Fragment nur Vermutung.

Der Dichter verstärkt das Maskenhafte an ihrer Erscheinung durch verschiedene feine Züge. Von der eigenen „schwachen Einsicht" spricht sie, indem sie die scharfsinnige Stirn berührt. Die dunklen Augen hält sie entweder gesenkt, oder sie erhebt sie

[4] In dem berühmten Brief Meyers an Louise von François (Franç.-Meyer 175, Okt. 1885) scheinen des Dichters Worte: „Die Mutterliebe wirkt nur sekundär, es ist das arbeitende Gewissen, das die Richterin überwältigt," teilweise durch charakteristische, zarte Rücksicht auf die offengestandenen Meinungen der Freundin hervorgerufen zu sein. In Wirklichkeit stammt die Misshelligkeit zwischen primären und sekundären Motiven wohl aus veränderten und daraus verworrenen Plänen des Dichters. Mayne (253) betrachtet auch die Liebe zur Tochter als Hauptbeweggrund.

[5] *C. F. M. Unvoll. P.*, 269.

einen Augenblick frechverwegen. In ihren nächtlich schwarzen Flechten trägt sie symbolischerweise einen gleissenden, schlangenartigen Reif,[6] und sie sitzt während der Beratung in einem zurückgeschobenen Sessel. Nicht nur ist diese Maske der sizilianischen Richterin deutlich erkennbar; sie deckt noch in dieser Fassung völlig und dauernd das Gesicht.

In dieselbe Kategorie wie die heimliche Mörderin, die Richterin, gesellt sich, sozusagen widerstrebend, die lautere, schöne Viktoria Colonna (in *V. d. P.*), in deren wahre Liebe und Begeisterung für Italien sich doch Ehrgeiz mischt, erstens um des Gemahls willen, zweitens für sich selbst, Ehrgeiz, der zwar vom Papst und dem Versucher Morone listig aufgestachelt wird. Dies aber leugnet Viktoria für sich selbst. Darin besteht die unbewusste Dissonanz. Hinter der hervorbeschworenen altrömischen Maske der Patriotin steckt in Meyers Novelle[7] das starkpulsierende Ich der Renaissance und das Gelüste nach der Krone. Da sie sich das Problem Treue-Verrat lösen muss und nicht auf „die gemeuchelte Staatstreue" treten will, baut sie mit einer Art Sophistik, die ihrem Wesen fremd ist, ein für sich selbst entschuldigendes Bild des Kaisers auf, der ihr von der weiten Ferne gesehen als eine frömmelnde, kleinliche Natur erscheint.

Obgleich sie sich die eigenen Gedanken verdeckt, ist es ihr jedoch schwer, sich vor andern zu verstellen. Dem Versucher Morone gegenüber behauptet sie, „Ich begehre keine Krone," indem sie „gleichzeitig errötet und wie Purpur wird." Ihr Versuch, dem Gemahl die Königskrone aus Makronzuckerwerk beim Nachtisch anzubieten, ist auch ganz kindlich naiv. Im ganzen gleicht ihr Wesen dem klaren, überquellenden römischen Brunnen, immer empfangend, immer spendend. Nur vorübergehend ist es auch, dass sie Verhehlungsmaske, Widerspruchsmaske trägt.

Im Gegensatz zu der unbeträchtlichen Zahl von unbewusst betragenen Widerspruchsmasken trifft man in Meyers Werken eine bunte Schar von wissend ausbeuterisch angelegten Widerspruchsmasken, die entweder aus Kontrast zwischen dem Individuum und seinem geistlichen Gewand oder aus Kontrast zwischen dem Individuum und dem Mantel der Gerechtigkeit entstehen.

[6] Vgl. Beispiele des Worts „Schlange" im Anhange.

[7] Dass Meyer diese Gestalt „souverän" behandelt hat, gesteht er selbst in einem Brief an Rodenberg, 15. Juni 1888 (Meyer-Rod., 269): „zweitens hat V. Colonna notorisch nicht zugeredet, sondern abgewinkt."

Eine ihm gebührende und formelle Hülle findet in der Gerechtigkeit der Tyrann Ezzelin (wie vorübergehend erwähnt), der es nicht nötig hat, sich hinter dem katholischen Glauben zu verstecken, um seine ruchlosen Pläne durchzuführen wie sein Untertan, der alte Vicedomini. Sein Gesicht, "ruhig wie die Maske des Brunnens," verbirgt jedoch nur notdürftig das Streben nach der italienischen Krone und die egozentrischen Motive: er rät stark gegen die Entkuttung des Mönchs, weil dieser ihm nützlicher ist als Muster-Mönch, sittliches Ideal, Besänftigungsfaktor denn als Edelmann; er strebt, die mächtigen, alten Geschlechter, oder was von den Zwölfen zurückgeblieben ist, davon abzuhalten, einander auszurotten, weil es ihm an Material für seine Feldzüge mangelt.

Diese lässig, fast überlegen getragene Widerspruchsmaske, die sich der Tyrann Ezzelin anlegt, stellt in den Werken Meyers jedoch nur eine einzelne Schattierung der Gerechtigkeitsmaske oder Gerechtigkeitsidee dar. Die marmorkalte, starre Gerechtigkeit findet in derselben Novelle Verkörperung in Diana. Andere Abstufungen finden sich bei Strozzi, Alfonso, Angela (in *A. B.*). Da diese aber in Meyers Altersstil mehr oder weniger eine allegorische Bedeutung anzunehmen scheinen, werden sie als solche später behandelt.

Wenn auch der Begriff Gerechtigkeit sich bei Meyer oft paradox verstofflicht, liefert die Kirche jedoch immer reicheres Material. In jedem Werk und mit zunehmender Häufigkeit kommen diese Paradoxa vor. Gewöhnlich sind es Katholiken; doch decken sich auch etliche Protestanten mit dieser falschen Hülle.

In der scherzhaften Novelle *Der Schuss von der Kanzel* lässt der Dichter in entsprechend leicht ironischer Weise den protestantischen Kirchenältesten, den Krachhalder, bewusst obgleich unschuldig berechnend auftreten. Der schlaue Bauer sucht mit erbaulicher Rede auf den General zu Gunsten der Kirche zu wirken, als dieser sein Testament machen will. Auktionsmässig geht der Krachhalder voran mit der Meldung der grossen Summe von drei Pfund, die er selbst testamentieren will. ‚Mit Wasser in den Augen gräbt er beim Gottesdienst aus seinem Geldbeutel für die Armensteuer—ein rotes Hellerchen hervor.'[8] Die Nasenflügel zittern ihm, die Fingerspitzen krümmen sich, doch bleibt er äusserlich ruhig, als der General die langersehnte Gabe der Waldspitze als testamentarisches Geschenk darbringt, und mit vollkommener Aufrichtig-

[8] *S. v. d. K.* 169.

keit scheint er dem Befehl des Generals nachzukommen, indem er, als Bedingung des Geschenks, die Realität des Schusses leugnet.

Doch echt ist seine „süsse Ruhe in der Kirche," sein Stolz darauf. Er ist unabhängig und mutig, und als es gilt, Fürbitte für die Kirche zu tun, weicht er vor dem zürnenden, stuhlschwingenden General nicht zurück. Unbewusst und bewusst trägt der Krachhalder Widerspruchsmaske, die jedoch aus dem Leib-Seele-Problem der Kirche, das später erörtert werden soll, herauswächst.

In dem späten Werk, dem Fragment *Aurea* (*Komtur*),[9] ist der autokratische Reformator Zwingli eine ernst verschleierte Gestalt, die ins Rätselhafte übergeht. Schon die ‚lustige Stimme, welcher der forschende Blick nicht stimmt,' deutet etwas Verhehltes an. Die spezifischen Beschuldigungen des Freundes, des Komturs, bestärken den ersten Eindruck. Die unumschränkte Macht über die Stadt habe der Reformator benutzt, um seinem Neider und Jugendfreund Grebel zu Leibe zu rücken, aber schlau, indirekt. Der ältere, edle, nur technisch schuldige Junker Grebel muss den Tod auf dem Schaffot leiden, während sich der allmächtige Zwingli fern hält. Den besten Freund, dessen Einwand er fürchtet, schickt Zwingli auf irgend ein nichtiges, theologisches Geschäft von Bern fort. Er schmeichelt dem Adel kriechend. Nicht gegen die Gesetze der weltlichen Gerechtigkeit, sondern gegen die der himmlischen, der Barmherzigkeit, habe er verfehlt.

Der Komtur mildert jedoch die alttestamentliche Strenge seiner Anklage: der Reformator kenne sich selbst eben so wenig als andere gesunde Menschen. Aber liegt nicht vielleicht hierin eine leichte Selbstverschleierung des Komturs aus christlicher Duldung? Will er nicht den Freund wegen seines Doppelwesens rügen und zugleich schonen?

Die Masken der Katholiken in den Werken Meyers sind jedoch—sowohl den eigenen angeborenen Überzeugungen des Dichters als den Kulturkampftendenzen der Zeit zufolge—greller gemalt als bei diesen zwei Protestanten. So verleiht Panigarola (im *Am.*), der Nachfolger des allliebenden, heiligen Franziskus, dem unauslöschlichen Hass gegen die Hugenotten einen Anschein der christlichen Liebe: falschgläubige Brüder müssen trotz ihrer selbst gerettet werden. Das Paradoxon, welches der feurigfanatische Franziskaner hier in diesem Frühwerk bietet, ist zwar nicht völlig klar motiviert,

[9] *C. F. M. Unvoll. P.*, 29.

da man nicht weiss, ob sich der Mönch dessen bewusst oder unbewusst ist. Des Dichters spätere, häufig klar angedeutete Einstellung lässt den Leser jedoch in diesem grausamen „Hans Wurst" eine Vorstufe zum Père Tellier erkennen. Die weitere Entwicklung dieser Idee, Hass als Liebe verkleidet, tritt später in übertriebener paradoxer Gestalt zu weltphilosophischer Grösse erweitert in der bizarren, flammenden Figur des Bertram de Born (im *Hlg.*) auf.

In *Jürg Jenatsch* bieten die Katholiken reiche Variationen von Verstellungen mit dem Meister der List, Kardinal Richelieu, an der Spitze bis hinunter auf den gemein kriechenden Küster in Venedig. Fast als Attribut streicht die weisse Katze um die Füsse dieses Küsters im Dom Maria Gloriosa, „ebenso scheinheilig wie eh." [10] Während er mit diskretem, singendem Ton das Tizian-Gemälde erklärt, lässt er die erotisch religiöse Barockstimmung durchschimmern. Mit „devoten Böcklingen" nimmt er darauf das Goldstück des Herzogs an. Selbst ein solch unbedeutendes Detail wie die Erwähnung des „schweren Damastvorhangs" [11] vor der Kirchentür trägt hier zum Maskenhaften bei. Als typische Gestalten erscheinen in dieser Kirche die zwei knieenden venezianischen Schönheiten in schwarzen Spitzenschleiern, die ihre schmachtenden, feurigen Blicke zwischen der Madonna und den fremden, kriegerischen Zuschauern teilen. Einen Kontrast zu dieser heuchelnden Spielerei der romanischen Religiosität bildet die echte religiöse Hingebung der germanisch katholischen Lukretia.

Eigentümlich ist in diesem Werk der Gebrauch „der fetten, schwerfälligen Stimme" des Bischofs von Chur als maskenandeutendes Mittel, ohne dass er selber hervortritt. Geheuchelte Bescheidenheit, verschleierter, unerbittlicher Spott liegen hier im salbungsvollen Ton, in den Worten gegen den heissschreienden Jürg.

Ganz leichte, naive Masken, ihrem Germanentum gemäss, tragen bei ihren Bemühungen um die reichbegüterte Lukretia die guten Schwestern zu Cazis z. B. in dem „gottbegnadeten Traum" der Ordensschwester Perpetua. Nicht ganz so kindlich, doch immer naiv, erscheint die Perpetua, als sie auf Schloss Riedberg mit dem „Ausdrucke frommer Einfalt, aber den schärfsten Blicken ihrer halbverschlossenen Augen die beiden grossen Gestalten [Lukretia und Jürg]" [12] betrachtet.

[10] *J. J.* 129. [11] *J. J.* 133. [12] *J. J.* 258.

Im Ganzen erscheinen die Schwestern als einfältige, fromme Puppen in den Händen des schlauen, doch guten Beichtigers, des Pater Pancraz, des Kapuziners und des praktischen Mannes.[13] Zweideutig erscheint dieser dem Zürcher Waser; im Protestantenlande benutzt er eifrig das Argument für eine Kollekte zum Vorteil einer verschütteten Bündnerstadt: ‚die gute Seite solcher Unglücksfälle sei, dass man sich die Bruderhand über die Scheidewand der Konfessionen christlich reiche.' Auf katholischem Boden predigt er kurz darauf Busse: das Unglück sei Strafe von Gott, weil die Ketzer geduldet wären. Die Verachtung der Mutterkirche gegen die Protestanten, die Emporkömmlinge, liegt verdeckt, symbolisiert in Pancraz' Vergleich zwischen dem leicht abreissbaren Röcklein der „ehrwürdigen" protestantischen Herren und der braunen, zähen, festgewebten Kapuzinerkutte.

Obgleich er ganz sicher heimlich grossen Einfluss auf den gärenden, fanatischen Zustand im Veltlin hat, vielleicht Haupteinfluss, tritt er jedoch im letzten Augenblick als verstellungsschlauer Retter der drei Pfarrer auf. Politische Klugheit, vielleicht mehr als Freundschaft erzeugt diesen Edelmut. Als Patriot liefert der Pater dem Jenatsch im psychologischen Augenblicke auf verdeckte Weise einen schlagenden Beweis, dass Frankreich beabsichtige, Bünden zu verraten. Kenntnis des Beweises selbst hat er durch schlaue Verstellung gewonnen. Und als „reiner Patriot" knüpft er auf höchst verschwiegene Weise heimliche Verhandlungen zwischen Jenatsch und den Spaniern an.

Diese Gestalt des dicken, immerwandernden, klugfrommen Pancraz bildet eine Mittelstufe zwischen dem Mönch Hilarius in dem jugendlichen, idyllischen *Engelberg* und den späteren, verzerrt maskierten Gestalten wie Père Tellier. Hilarius (im starken Kontrast zu dem Abt und der Äbtissin in dieser Dichtung) ist der wahre, selbstlose Seelsorger und Hirt der frommen Älpler— zugleich aber ein weltkluger Führer. Eben wegen dieser Mischung von Welterfahrung und caritas verübt er den unschuldigen Betrug in bezug auf Engel, indem er das unschuldige Kind der Sünde verborgen bei den Hirten hält, bis er ihre Erscheinung mit der Himmelfahrt des frommen Abbas Heinrich in Verbindung setzen kann. Wiederum vertraut er das Wunder des zurückgebliebenen Puttos nur der einfältig gläubigen Schwester Marthe, die obendrein das Geheimnis bewahren muss.

[13] *J. J.* 77.

Im *Heiligen* wimmelt der Hintergrund der Bühne von Gestalten, die sich bewusst und selbstsüchtig grelle Widerspruchsmasken angelegt haben. Hierher gehört der ganze normanische Pfaffenstand im Gegensatz zum sächsischen. Es wird dem König durch die „eiternde" Gerichtsbarkeitsfrage klar, dass seine Priester unter dem Schutze des Priestergewandes Totschlag, Weiberraub begehen, dass sie von anderen Priestern verteidigt werden und dass, da „keine Krähe der anderen die Augen aushackt," „die ungedämpfte Brunst der Geschorenen immer weiter um sich greift." Nicht nur in bezug auf ideale Reinheit wider wirkliche Bestialität tragen die normannischen Pfaffen Widerspruchsmaske, sondern auch in bezug auf ideale Demut und Sanftmut wider politische Machtsucht und Aufruhr. „Aller Eigenwille deiner Normannen," warnt Thomas, „duckt unter den Bischofsstab und jeder Empörer gegen deine Majestät lässt sich eine Krone scheren, um die Blitze deiner Gerechtigkeit ungestraft zu verhöhnen." Dass Thomas selbst sich später mit seiner Bekehrung eben die Art Maske aufsetzt, vor welcher er den König gewarnt hatte, ist gleich die völlige Überzeugung des eifersüchtigen Adels und bald darauf der gewisse Glaube des kurzsichtigen, groben Königs. Die Gesamtdarstellung des Heiligen jedoch ist mit komplizierter Rätselhaftigkeit verschleiert, wie später noch gezeigt werden soll.

In der nächsten Novelle, dem Schwank *Plautus im Nonnenkloster*, trägt die Hauptgestalt, das Brigittchen von Trogen mit vollem Bewusstsein, aus Pflichtgefühl, ausbeuterisch eine Widerspruchsmaske. Zugleich stellt ihr auffallend hässliches Gesicht „mit den dumm-pfiffigen Äuglein, dem kaum entdeckbaren Stülpnäschen und dem davon durch einen ungeheuren Zwischenraum getrennten bestialischen Mund" beinahe eine Fratze dar, der erbärmlich niedrigen Kulturstufe des Klosterlebens symbolisch entsprechend. Eben dieser völlige Mangel an äusserem Reiz bringt aber als Entschädigung die angeborene Fähigkeit des Verwalter- und Geschäftssinns zur Entwicklung. Indem sie als ökonomische Waffe für das Kloster das Geheimnis des Gaukelkreuzes braucht, treibt unterdessen ihre bäuerische Abkunft und ihr vollständiger Mangel an Schönheitssinn sie beim Betrug (z. B. in der Wiesenszene) zur Anlegung einer marktschreierischen Larve: wie eine „Besessene" tanzt sie um ihr Wunder, das zentnerschwere Kreuz, das, wie sie behauptet, jedes Jahr durch die himmlische Hilfe der Muttergottes leicht wie ein Federball von der neueintretenden

Novize getragen wird—ein Wunder, das „tausend Jahr alt und doch funkelnagelneu bleibt." Klosterwein wird an diesem Tage des Wunders ganz praktisch den gläubigen Bauern freigebig eingeschenkt.

Als dem Brigittchen im Zwiegespräch mit Poggio durch die überlegene Verstellungkunst des Romanen die Hans-Wurst-Fratze halb abgerissen wird, steht sie einen Augenblick bleich, fasst sich aber und flüchtet sich grinsend unter treue Untertänigkeit gegen die Kirche. Selbst nachdem Poggio sie weiter entlarvt und sie zähneknirschend ihm den Schlüssel zum Gaukelkreuze übergeben hat, selbst nachdem sie sich mit „unreinlichem Gelächter" als überlistet bekannt und ihm den umstrittenen „Possenreisser" (Plautus) überliefert hat, bittet sie Poggio den Mund halten. Noch will, muss sie vor der Welt ihre Maske tragen. Erst am Schluss der Fazetie steht sie völlig entlarvt und sammelt haushälterisch die Scherben des zerschlagenen, leichten Gaukelkreuzes in einen Korb für die Küche. Entlarvung, aber nicht Entkuttung findet also hier wie bei Père Tellier statt.

Das Brigittchen ist aber nur eine einzelne Gestalt in einer langen Reihe von Äbtissinnen an diesem Kloster, von denen jede sterbend ihrer Nachfolgerin diesen groben Betrug als Erbschaft überliefert. Brigittchens Beichtvater hat ihr mit sophistischen Argumenten auch ermutigend zur Seite gestanden. Etliche Nonnen sind eingeweiht; sie ächzen z. B. mit plumpen Grimassen beim Tragen des Gaukelkreuzes. Wieder füllt sich die Bühne wie im *Heiligen* mit einer Schar Statisten, die, wie die Hauptgestalt, Widerspruchsmasken tragen.

In anderen Werken (*G. A. P.*, *L. e. K.*, *H. l. T.*) erscheinen die Jesuiten gefährlich, düster vermummt. In den Augen Gustav Adolfs und der Hofmeisterin tritt der Jesuit, der junge Hoflehrer Christinas, auf als „reissender Wolf in Schafskleidern." Während dieser sich nur in der Peripherie der Novelle bewegt, tritt (im *L. e. K.*) unheimlich nah an uns heran der Père Tellier, der gleissende Mörder Julian Boufflers, der kriechend demütige Beichtvater des im Alter religiös gewordenen Louis XIV. Das angeborene Wolfsartige und Schielende im Gesicht des Père wird hier auf typisch Meyersche Weise durch die hereingezogene Beschreibung des gefangenen, wütenden Wolfs im botanischen Garten parallelisiert und verstärkt. Aufgespielte Bauernabkunft, eine erbärmliche Zelle (jedoch mit einer heimlichen Tür, wodurch der entdeckte Wolf entschlüpfen kann) tragen zum Maskenhaften bei.

Wieder in der *Hochzeit des Mönchs* deckt sich ein moralischer Verbrecher mit der Religion. Als empörend selbstsüchtiger Schauspieler gebärdet sich der sterbende, alte Vicedomini, als er den eigenen verzehrenden Wunsch, den „Lebenskeim zu bewahren," gegen das irdische und seelische Heil des einzig gebliebenen Sohnes, des Mönchs Astorre, setzt, dessen bis ins Unweltliche verstiegene Barmherzigkeit, zärtliche Liebe und Religiosität er ausnützt. Diese Betrugsmaske des alten Vicedomini erstarrt schliesslich in eine unheimliche Todesmaske: „das gestorbene Antlitz trug den deutlichen Ausdruck triumphierender List."

In der *Versuchung des Pescara* gehören den beiden obersten Katholiken, dem italienischen Papst und dem spanischen Mönch-Königssohn, ausgesuchte Lügenmasken. Da der Heilige Vater, der wortbrüchige Clemens, „leise tritt, tastet," durchschaut ihn die idealistische, reingläubige Viktoria nicht. Kraft seiner päpstlichen Vollmacht als Petri Nachfolger löst er Pescara von seiner Reichstreue, ernennt ihn zum Gonfaloniere der Kirche, beruft sich ausserdem auf das Gutachten von zwei der grössten Juristen Italiens (zwei der bestechlichsten). Sobald Mailand aber fällt, zieht er sich schleunigst aus der Liga, verleugnet alle Beteiligung, agiert wieder den friedlichen Hirten, der „vor Blut und Krieg zurückschaudert." Auch das allgemein Paradoxe der Kirche betont Meyer hier; während der Unterredung mit Viktoria spielt der Vertreter des armen Zimmermanns von Galiläa mit einem in blauen Sammet eingebundenen Buche mit vergoldeten Schlössern. Der kostbare Fischerring leuchtet an seinem Finger.

In der *V. d. P.* stellt Meyer dem Papst Clemens den Bevollmächtigten der spanischen Regierung, Moncada, gegenüber, die am unheimlichsten beleuchtete Gestalt. Zwar begegnen die beiden sich nicht in der Novelle, aber sie kämpfen hinter enggeschlossenen Masken um die Weltherrschaft, jeder halb Weltmann, halb Mönch. Doch ist Moncada Mönch mit dem negativen Vorzeichen (entsetzliche, heimliche, physische Strafen in dieser Welt warten auf seinen Wink), während der Papst mit positivem Vorzeichen dasteht, mit dem lockenden Lohn des Jenseits.

Jeder Teil des Zwitterwesens, Mönch und Weltmann, erscheint bei Moncada notwendigerweise als Widerspruch. Sein Gesicht ist durch Kriegermühsal unter offenem Himmel bronzegefärbt. Doch bewerkstelligt er ein weitverzweigtes, verborgenes Spionagesystem. Durch heimliches Wirken hat er Neuspanien für die Krone be-

wahrt, indem er neben Cortez gestanden und „den Strauchelnden" gehalten hat. Offener Soldat, heimlicher Spion ist er. Verdeckt handelt er auch darin, dass er für den jungen, menschlichen Karl spricht und auftritt und doch die überlieferten Befehle des verstorbenen, düsteren Königs Ferdinand ausführt, dessen natürlicher Sohn er ist. Mord an Pescaras Vater hat er begangen, stellt sich aber reuig, umarmt den Sohn, solange der Feldzug nicht ausgeführt und Pescaras Stern im Aufgang ist, während er heimlich auf Mord nach vollendeter Arbeit des Rivalen sinnt. Selbst schwer verhüllt, kennzeichnet er Pescara als „eine durchdachte Maske."

Vor der unheimlichen Maske Moncadas erschrickt selbst Pescara. Doch bildet die päpstliche Maske in verschiedenen Abstufungen die höchste Potenz der bewusst selbstsüchtig getragenen Widerspruchsmaske. Die päpstliche Maske steht nämlich in Meyers Novellen als höchstes Symbol für das ganze System der Mutterkirche, das in seiner entarteten Form als Unnatur oder sogar Lüge oder Betrug vorkommt. Durch fast unzählige Ereignisse und Bilder wird ja der Betrug des Kirchlichen angedeutet, bis Meyer im letzten Werk (*A. B.*) durch den Geier-Kardinal Ippolito und das moralische Ungeheuer Alexander VI. die Kirche als die personifizierte Sünde[14] darstellt.

Im *Heiligen* sucht Thomas durch seine Leib-Seele-Theorie der Kirche dem König den Grund dieser Missverhältnisse, dieses Paradoxons zu erklären. Die Kirche sei ein Doppelwesen, das aus Leib und Seele besteht. „Der Leib ist ein Heer von Geschorenen und Ehelosen, ein paar tausend von Münstern und Klöstern, ein Bündel von Gebräuchen, Gelübden und auf Fabeln und Fälschungen beruhenden Ansprüchen. Die Seele der Kirche aber ist Tugend, Bescheidenheit, Erbarmen, Keuschheit . . . kurz, alles, was jener Andere lehrte, den sie gekreuzigt haben. . . . Das Volk aber kann Gefäss und Inhalt nicht trennen."[15] Der Leib, der spätere monströse Zuwachs, deckt also mit betrügerischem Schein den Kern.

Morone, der Renaissance-Kanzler (*V. d. P.*), der „über das Ende hinaus nichts sieht als Larven und Schemen,"[16] geht viel weiter. Die Kirche als Institution übt nach seinem Gefühl wissend Betrug, indem sie kleinkaufmännisch mit „der Fabel eines letzten Ge-

[14] Es gelingt dem Dichter nämlich nicht trotz klar ausgesprochener Absicht, durch das Einschalten des Pater Mamette diesen Eindruck beträchtlich zu mildern.

[15] *Hlg.* 118.

[16] *V. d. P.* 305.

richts" Profit treibt. Nicht nur die Mutterkirche aber wird des Betruges beschuldigt. Dem deutschen Mönch wird vorübergehend auch eine leichte, marktschreierische Fratze aufgesetzt, die eigentlich nur gradweise von derjenigen der Äbtissin im *P. i. N.* verschieden ist. Der Mönch „schreit und zankt" nämlich gegen den „ökonomischen Raub, den Plunder " : die Rüstung gegen das letzte Gericht sei um einen viel billigeren Preis erreichbar; sie sei sogar umsonst zu haben gegen den Glauben, dass unsere Schulden schon bezahlt sind. (Frucht trägt offenbar dieses Argument bei dem Knicker Sparenberg in *der sanften Klosteraufhebung*).[17] Im Ganzen steht Luther jedoch (in *V. d. P.*) als Vertreter der Wahrheit da gegenüber dem betrügerischen Papst: „Fra Martino hat eine gerechte Sache, und sie wird sich behaupten."

Noch stärker als Morone flammt der Patriot Guicciardin auf gegen das empörende und unglaubliche Paradoxon der katholischen Kirche. Doch schont er die ursprüngliche Gestalt, verhehlt sich vielmehr in bezug auf den eigenen Glauben an Christus. „Kein Kind, kein Tor würde es ertragen, wenn ein Ding vorgeben wollte, dasselbe Ding geblieben zu sein, nachdem es sich in sein Gegenteil verwandelt hätte, zum Beispiel das Lamm in den Wolf oder ein Engel in einen Teufel." [18] Der Florentiner bricht in eine patriotische Jeremiade aus über den monströsen Widerspruch, den nicht nur ein einzelner Papst, sondern eine lange Reihe darstellt, worunter besonders die vier Päpste an der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts sich grell auszeichnen [19] — der Verschwörer und Mörder (Sixtus IV.), der schamlose Verkäufer der göttlichen Vergebung (Innocent VIII.), der Mörder und unheimliche zärtliche Familienvater (Alexander VI.) und der Gott Mars-Friedenstifter (Julius II.).

So zeigen sämtliche Päpste in den Werken Meyers diesen schreienden Widerspruch, nicht nur die hier erwähnten vier, wovon der eine, Alexander VI., als „das sinnliche Ungeheuer" in *H. l. T.*, als „der ewig heiter lächelnde Papst," Giftmischer im Gedicht, *Cäsar Borjas Ohnmacht* und wieder als das Ungeheuer in *A. B.* auftritt, während der andere, Julius II., sterbend seine Rüstung fordert und von seinem Bildhauer Michelangelo verlangt als der gewaltige Moses im Blitze abgebildet zu werden (Gedicht *Papst*

[17] *C. F. M. Unvoll. P.* 212, 224.
[18] *V. d. P.* 232.
[19] *V. d. P.* 232

Julius). Der „Münzensammler" im *Hlg.*, der käufliche Papst in der *H. d. M.*, der Intrigant Clemens in *V. d. P.*, der „Erzsünder mit dem heiteren, kindlichen Gemüt," Johann XXIII. (in *P. i. N.*) gehören hierher wie auch Leo X., der „den heiligen Geist, der über seinem roten Mantel schwebt," verkauft. Zwar liegt das paradoxe Element hier im historischen Stoffe mit eingelagert; allein Meyer hebt fast ausschliesslich diesen einen Zug bei seinen Päpsten heraus.

Rom oder die katholische Kirche wirkt in *H. l. T.*, dem Reformationsthema gemäss, grell heuchlerisch. Dies ist besonders der Fall in bezug auf zwei der drei Gelübde, Keuschheit und Armut. Hutten sieht auf seiner *Romfahrt* ein Weib (die Kirche), „das mit sich handeln liess, die man die ‚allgemeine Kirche' hiess," und die mit üppiger welscher Kunst lockt. Sogar durch grossartigen Schwindel (Constantins Fälschung, *Lügengeister*) hat sich die Kirche bereichert.

Der Widerspruch zwischen Schein und Sein bei der Papstwahl auf dem ökumenischen Conzil zu Constanz wird von Poggio, der Stimmung der Novelle (*P. i. N.*) gemäss, leicht scherzhaft erwähnt: „der heilige Geist begann die versammelten Väter auf die Verdienste und Tugenden des Otto Colonna aufmerksam zu machen, ohne dass darum das tägliche und stündliche Laufen und Rennen seiner Anhänger und Diener . . . im geringsten entbehrlich wäre." [20]

Der gesammte normannische Pfaffenstand setzt sich (wie schon erwähnt) im mittelalterlichen England (des *Hlg.*) freche, plumpe Masken auf, während unter der leuchtenden Regierung Louis XIV. (im *L. e. K.*) das ganze Jesuitentum mit Ausnahme des lächerlichen, sanften Père Amiel sich als feinlistige, paradoxe Macht erweist, die selbst vor verbrecherischer Dokumentverfälschung nicht zurückweicht, die (dem halb stolztrotzigen, halb notgedrungenen Bekenntnis des Oberhaupts, Père Telliers zufolge) nur den Orden anerkennt und nichts mit dem Nazarener zu tun habe. Stillschweigend wird unter diesem Einfluss ein unbarmherziger, tötlicher, doch blutloser Zwang ausgeübt z. B. gegen den unglückseligen Hugenottenapotheker (Fagons Vater).

Diese Idee von der Widerspruchsmaske der Kirche erreicht ihren unheimlichen, kühnen Höhepunkt in dem späten Fragment *Pseudisidor*,[21] oder sollte ihn nach des Dichters Plan erreichen. Für

[20] *P. i. N.* 184.

[21] *C. F. M. Unvoll. P.* 263. In den Briefen schreibt Meyer Pseudoisidor (Frey *Briefe* I, 101).

den Gerichtsengel auf einem Klostergemälde, der die strafbare Seelengeschichte eines jeden Menschen für das himmlische Archiv des erhabenen letzten Gerichts einführen soll, steht der junge Fridolin (Pseudisidor) Modell, der zu verschiedenen Malen ‚mit der Wahrheit schmählich umgegangen ist' und der über das Paradoxon „ein frevles Lächeln zeigt." Eine frühere Stufe ist vom Dichter angedeutet: ein reges Mitleid mit dem Unglück anderer; (typische) blaue Augen sind anfänglicher reiner Spiegel des jungen Mönchs. In dieser Gestalt beabsichtigte der Dichter offenbar, nach dem Plan des Inhalts, den er Friedrich v. Wyss lieferte, die allmähliche moralische Verdüsterung einer ursprünglich unschuldigen Seele unter dem Einfluss und der Erziehung der Kirche zu zeigen. Die Entwicklung sollte zur vollständigen Sinnesverwirrung, zum Verlust der Fähigkeit zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, zu den berüchtigten pseudisidorischen Dekretalien (Fälschungen) führen.

Dem ganzen Klosterwesen, als besonderer Anstalt der Kirche, verleiht Meyer gewöhnlich einen fein angedeuteten falschen Schein. In der Frühdichtung *Engelberg*, deckt sich, ausser bei Hilarius, Hochmut und Geldgeiz under der Würde des Klosters. Während bei der ‚stolzen, reinen Äbtissin' das arme Waisenkind Engel nur herablassend geduldet wird, und die unglückselige Jutta bei ihr ein Gefängnis, schliesslich das Grab findet, zeigt sich bei dem Abt in fast possierlicher Weise der Keim zu der später (im *Hlg.*) durch Thomas Becket durchgeführten Leib-Seele-Theorie der Kirche. Äusserlich, feierlich dankt der Abt für das Böhmerbanner, das Geschenk Rudolfs von Habsburg, während er sich überlegt, ob dies die einzige Gabe sei. Erst als die vier schweren goldenen Leuchter hergeholt werden, ‚lacht ihm Herz, Mund und Auge.' [22]

Für Thomas Becket bedeutet das Kloster Unnatur oder das Versteck für Sünde. Er kann sich nicht die eigene, heiliggehaltene Tochter dort fern vom Sonnenlicht denken, und geradezu grossverbrecherisch, den barbarischen normannischen Jagdgesetzen gleichgestellt, stempelt er das verbreitete Einsperren der sächsischen Jugend ins Kloster. In dem Jugenderlebnis Hans' des Bogners erscheint das Kloster (von Allerheiligen) nicht nur als Gefängnis für Körper und Sinne, sondern auch als Gefängnis des Geists, indem es Hindernis am menschlichen, von Gott bestimmten

[22] *Engelberg* 668.

Wachstum bewirkt, während es von der Ferne her den Schein des friedenserfüllten Zufluchtsorts weist. Dem Hungrigen bietet das Kloster nur Wasser und Brot, Gefängniskost, den als Halb-Zauberer, Halb-Christ entstellten Virgil.

Das Kloster in *P. i. N.* ist neben Gefängnis auch Fäulnis und ein Nest des Hasses. In gemeinsamer Liebe zu Christo scheinen die Nonnen zu leben, während Brigittchen selbst bekennt, dass „ihre Zungen wie Scheren und Messer schneiden." Trotz der überwiegend scherzhaften Stimmung in der Beschreibung des Klosterwesens im Novellenfragment *Die Sanfte Klosteraufhebung* schlüpft oft ein Ton bitter-ernster Anklage hinein. Nicht nur fühlt die herzlich gute, naive Wirz, als sie verhöhnt fortzieht, dass das Kloster ein Nest von Faulheit, Heuchelei, Bosheit, Neid, Klatsch, verdrehten Augen, falschen Herzen . . . sei, auch entsteht wirklich nach ihrem Fortgang hasserfüllte Rede über sie. In diesem Augenblick ist es dem Kloster Brigittchens verwandt.

Der Widerspruch in bezug auf das Geschlechtsleben wird gleichermassen betont. Im Gedicht *Frau Agnes und ihre Nonnen* senken sich die Wimpern züchtig, als in Sankt Pauli die Liebe genannt wird, aber Seufzer verraten den Zwang. Für Gertrude, das gesunde Bauernmädchen (*P. i. N.*), ist das Kloster zerdrückende Unnatur, unbewusst von ihr als Schlange empfunden, wogegen sie sich bis zum Wahnsinn empört und wogegen selbst die Kinder Schmähllieder singen („In das Kloster geh' ich nicht"). Die eingesperrten Nonnen im Kloster zu den heiligen Wunden (in *V. d. P.*), wo die erschütterte Viktoria Colonna Trost und Frieden sucht, haben diesen Frieden nicht gefunden, sondern zehrende Sehnsucht nach dem Leben. Die heimlich verwitwete, aber noch glänzend schöne Viktoria beneiden sie um ihr natürliches, sinnliches Leben, wobei der Dichter also einen gegenseitigen oder verdoppelten falschen Schein bewerkstelligt. Der ernst mahnende Name des Klosters erhöht weiter das Paradoxon.

Mit geradezu gewaltiger Anschaulichkeit wirkt die Maske des Klosters in der *H. d. M.*, wo durch ein Loch in der Mauer des Klosters, der Burg der Keuschheit, die glühenden, sinnlich entflammten Augen des Bruders Serapion [23] brennen.

[23] Vgl. hiermit *Die Hochzeit des Mönchs von Conrad Ferdinand Meyer, Eine Formanalyse*, Ernst Feise, *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, March, April, 1938 in bezug auf die Bedeutung der Namen in dieser Novelle. Serapion (= der Asket) ist also zweifach verlarvt.

Nicht nur durch Repräsentanten und Institutionen gaukelt das Kirchliche, sondern auch durch seinen Wunderglauben. Das Amulett ist ein auffallendes Beispiel. Den, der nach der scheinbar wundertätigen Heilung der Kindheit inbrünstig an dieses Amulett glaubt, rettet es nicht, sondern den, der sich skeptisch darüber ausgesprochen hat. Dies kann möglicherweise als Zufall gedeutet werden, aber unverkennbarer, grober Betrug ist das Gaukelkreuz in Brigittchens Kloster. Poggio will jedoch nicht entscheiden, ob das ursprüngliche Kreuz wundertätig oder nur Betrug war: „Das schwere Kreuz war echt, und eine grossartige Sünderin, eine barbarische Frau, mochte es gehoben haben. . . .“ Als harmloses, kindliches Pendant zum Gaukelkreuz darf der Vegetarianer-Hecht des heiligen Antonius gelten (*H. d. M.*).[24]

In *Jürg Jenatsch* deutet der Dichter mehrmals Betrug mit Mirakeln an. Die verschüttete Stadt Plurs in Bünden, der im April erfrorene Sassler im Veltlin sind offenbare Zeichen Gottes, der Kirche zu Gunsten. Das Mirakel von der Erscheinung des toten Erzpriesters Rusca,[25] der schon zu Thusis unter dem Galgen verscharrt war, wird öffentlich und gewalttätig vom Pfarrer Jenatsch als „christlicher Zauber“ vernichtet. Doch, während der Zürcher Waser dieses Mirakel schroff abweist, schliesst Jürg rationalistisch später: die giftig aufsteigenden Dünste der Adda mögen vielleicht eine seltsame Wirkung hervorgebracht haben. Eine vom Dichter ebenso vorsichtig angedeutete Betrugsmaske wird den als „Exorzisten bewährten Vätern“ auf dem Gnadenort Einsiedeln aufgesetzt.[26]

Zweideutiges Wunder geschieht (im *Hlg.*) während der Welle der Reliquienverehrung nach dem Tode des Märtyrers Thomas mit dem blutigen Tuche des Bogners, als Hans die geliebte, an Seele und Leib kranke Hilda durch das Auflegen des Tuches, das mit dem Blute des sterbenden Märtyrers getränkt ist, zu heilen sucht, und sie glückstrahlend aufblickt und stirbt. Dieses Wunder braucht nämlich nicht klarer Betrug zu sein; es kann auch im Sinne der *Wallfahrt zu Kevlar* aufgefasst werden. Als unabweisbarer Betrug mutet dagegen der seelenreinigende Brunnen zu Einsiedeln an, als Hans beim Trinken des Wunders in hasserfüllten Zwist mit einem anderen Pilger gerät.

Mit echt Meyerscher Rätselstimmung, sachlich und mit zurück-

[24] *H. d. M.* 328. [25] *J. J.* 53. [26] *J. J.* 90.

gehaltener Beurteilung, legt der alte Chorherr Burkhard in derselben Novelle die Entstehung des Glaubens an das Heilige dar. Die Macht der Verjährung beim Wunderglauben wird sehr stark betont. Hinter dem einfachen Schein des Heiligen (des Sankt Felix und der Regula, über deren Leibern sein Stift gebaut ist) sieht er ein Gewordenes und eine deutliche Wechselwirkung. Ein grober Betrug haftet dagegen durch die leicht ironische und doch scheinbar neutrale Behandlung des alten Chorherrn an dem grotesken Wunder, dass Felix und Regula die blutigen, abgeschlagenen Häupter selbst zu der Stelle, wo das Stift später gebaut wurde, getragen haben.

Der alte Chorherr liefert weiter die Geschichte des unwiderstehlichen Föhns und der Feuersbrunst, deren Wut plötzlich durch die Anrufung des neuen Heiligen (Thomas) Stillstand geboten wurde, als vorsichtige, moderne, konkrete Demonstration der ersten Stufe in der Evolution eines Heiligen, als angedeutete Parallele zu Felix und Regula. Kein Betrug wird bei diesem Ereignis angedeutet. Tatsache war der grosse Wille und der Glaube der Küsterin; Tatsache das plötzliche Wenden des Föhns. Ob dieses Wunder oder Zufall sei, stellt der Chorherr dahin. Von gewaltiger und entscheidender Bedeutung aber ist dieses Ereignis, diese Mischung von wahrscheinlichem Zufall und willigem Glauben, für die endgültige Stellung des neuesten Heiligen der Mutterkirche. Der Boden war nämlich vorsichtig und schlau vorbereitet. Hier tritt abermals die Mutterkirche leise, ganz leise, indem sie zuerst auf Frauengemüter wirkt. Diese tastende, verhüllte Macht bindet der gnädigen Priorin im fürstlichen Stift zu Zürich durch den Luzernerpfaffen Dinge auf,[27] wirkt ausserdem schlau ästhetisch, selbst physiologisch: auf kostbarem Pergament wird das Leben und die Marter des neulich Verstorbenen geschildert; „die heiligen Akten wurden zur Erbauung während der Mahlzeit vorgelesen." Dies letzte erhält erst Bedeutung dadurch, dass der Chorherr selbst, während Hans das Mahl bei ihm einnimmt, jeden Einfluss auf ihn durch Rede meidet: „über Tisch halte ich es nicht für heilsam von kirchlichen oder gar himmlischen Dingen zu reden. . . ." [28] Ganz leise wird des Mirakelwesen verdächtigt.

Einen interessanten Gegensatz bildet diese vorsichtige, doch unerbittlich logische Behandlung des Mirakelproblems im *Hlg.* zu

[27] *Hlg.* 19.

[28] *Hlg.* 16.

der mehr poetischen, weniger rationalisierenden Behandlung in der duftigen Frühdichtung *Engelberg.* Rationalisierung zeigt sich nämlich auch hier, aber ausserhalb der Dichtung sozusagen, im Unterschied zwischen erster und endgültiger Fassung. Das Wunderbare, das schon in dem gegebenen Stoffe des *Engelbergs* liegt, spielt viermal in der Dichtung eine bedeutungsvolle Rolle: bei der Himmelfahrt des musikliebenden Abts Heinrich, die durch Sankt Cäcilia gefördert wird; bei der Verwandlung des himmlischen Puttos in das irdische Kindchen; bei der Beschwörung der Flut durch Beat; bei der Himmelfahrt Engels. In der ersten Fassung der Dichtung wird die Tatsache der Erscheinung Sankt Cäcilias episch dargestellt, glaubhaft gemacht, vom Dichter bescheinigt sozusagen. In der Umarbeitung aber wird indirekter starker Zweifel über das Ereignis geworfen durch die Nebeneinanderstellung des handgreiflichen, zwar frommen Betrugs von der Herkunft Engels, des „himmlischen Puttos" (der Vision Hilars von dem Jubelchor Sankt Cäcilias) und der Himmelfahrt des Abts. Der Dichter bescheinigt hier nichts. Im Gegenteil. Auch ist es nur die einfältige, gläubige Marthe, die den Himmelchor in der Morgendämmerung gehört hat und die Märe, wie die dichten Schwingen des verlassenen Engelchens sich zum Hemdlein verwandeln, ohne Frage aufnimmt. Das Kind selbst entschläft, „schwer vom Denken," als Marthe es später über das metaphysische Problem seiner himmlischen Herkunft ausfragt. Also klebt in diesen zwei ersten Fällen für den Leser der leichte Schein des Betrugs an dem Mirakel. Der Dichter stellt sie anmutig ironisch hin.

Bei dem dritten Fall ist die Stellung des Dichters noch ironischer. Durch den schlauen, sophistischen Beat, Engels Priesterkind, ringt die Kirche, ein Mirakel hervorzubringen, die Flut zu stillen oder den Himmel zu bewegen, einen Retter zu senden. Vergebens werden die Reliquien den wütenden Gewässern gezeigt. Engels erster Sohn erscheint als Retter und—ertrinkt. Dagegen wird ganz entschieden das Mirakelhafte beim vierten Fall verstärkt. In der ersten Fassung entschlummert Engel an der Zackenkrone des Engelbergs, von Sehnsucht nach der Heimat getrieben, vom Willkommengruss umtönt. In der Umarbeitung wird sie wie Tizians Maria under Jubel in den Himmel gehoben.

In die Kategorie der Widerspruchsmasken gehört noch zum Schluss eine kleine Gruppe von Gestalten in den Gedichten denen wider ihren Willen oder ohne ihr Verschulden die Umwelt einen

falschen Schein aufzwingt. So sehen die Dörfler in dem *Fingerhütchen* mit dem kindlich reinen Gemüt einen bösen Zauberer [29] wegen des unglückseligen Buckels. So gilt Benvenuto Cellini trotz redlicher Bemühungen und Versicherungen doch als *der Schreckliche*, während umgekehrt der vor aller Welt gespenstisch dahinsiechende Don Juan in dem *Auge des Blinden*, des ihn umklammernden alten, treuen Soldaten, als blühender, junger Sieger lebt und angerufen wird.

In der melodramatischen Ballade *Einsiedel* wechseln Schein und Sein sogar dreimal, indem der jugendfrische Wildfang sich schlummernd unter der Wirkung des Alps als Mörder des Herzbruders zu entlarven scheint, während der klare Morgen den Schein der Nacht vernichtet, als der Herzbruder mit fröhlichem Jagdgetön den „Mörder" abholt. Dieser Fall ist weiter charakteristisch kompliziert durch des Dichters absichtlich sinnenverwirrendes Spielen mit Schein und Sein. Lockend verschleiert verbleibt das Unterbewusstsein des jungen Wildfangs. War er nicht Mörder in Gedanken? Übergang bildet er zu der nächsten Kategorie, der Schar der Rätselgestalten.

[29] Meyer fand zwar diesen Zug in der irischen Quelle bei Grimm, hat ihn aber übernommen, während er viel anderes verwarf. Die symbolische und die persönliche Bedeutung des Gedichts wird später erwähnt.

VII.

DIE RÄTSELMASKE. ZWEIDEUTIGKEIT.

Verschleierung bei den bisher behandelten Gestalten—zu diesen Gestalten sei es erlaubt, die lebendige Kirche mitzurechnen—schien ein mehr oder weniger einfaches Wesen zu decken. Typisch für Meyer war der hohe Grad der Verschleierung und die grosse Anzahl derart maskierter Gestalten. Als Zeichen zunehmenden Virtuosentums des Dichters zeigt sich aber nicht nur gewollte und erzielte Verstärkung des Verschleierungstriebs, sondern auch Verschleierung eines der Mitwelt gegenüber paradoxal erscheinenden Kerns. Die Verschleierungsmaske entwickelt sich zur Rätselmaske. Unter den grossen Gestalten Meyers fängt schon Jürg Jenatsch die Reihe an.

Bei Jürg zeigt sich die Maske nicht nur als charakteristisches Attribut, sondern auch als notwendiges Mittel, sein übermenschliches Ziel zu erreichen, wie später bei Pescara. Über drei verschiedene Maskierungsmittel lässt der Dichter Jürg verfügen: 1) theatralische Versteinerung des Gesichts, 2) geheucheltes, scheinbar natürliches Benehmen, 3) schauspielerisches Ausnutzen eines Affekts. Im Folgenden wird auf alle drei aufmerksam gemacht.

Eine echt Meyersche Maske legt sich z. B. auf das Gesicht des jungen Pfarrers zu Berbenn nach den übermittelten Worten, „Giorgio, guardati," indem sein immer rätselhafter, verschlossener Ausdruck sich zur Undurchdringlichkeit härtet.[1] Fast zum Stein erstarrt erscheint dem Jugendfreund Waser Jürgs Gesicht, als der Bündner die Leiche der jungen Gattin schweigend und tränenlos über Berg und Gletscher trägt. Dahinter brennt jedoch flammende Rachbegier, die bis zur günstigen Gelegenheit verborgen gehalten wird. Selbst die einzigen zu Waser gesprochenen Worte: „Du wirst von mir hören" [2] klingen zweideutig verschleiert.

Jenatsch deckt sich ebenso undurchdringlich gegen Wertmüller, den jungen Adjutanten des Herzogs, der ihn bis Abend unterhalten soll; indem er anscheinend mit Heiterkeit einwilligt, auf die Arkaden zu gehen, verlangt er zuerst nach dem stillen Murano zu ziehen, ‚um sich auszuruhen,' in Wirklichkeit, um fern von den

[1] *J. J.* 62.

[2] *J. J.* 100.

Krallen der Polizei zu bleiben. Auch die erstarrte Maske Jürgs zeigt sich vorübergehend dem jungen Wertmüller bei der Geschichte von der Römerin, wo der Mantel, der spanische Hut, das Schweigen des Bündners als theatralische Vermummung wirken. Als Wertmüller jedoch plötzlich in dem tiefbeschatteten Gesicht in der finsteren Lagune zwei glühende Augensterne wie die eines Löwen in der Nacht erblickt, zeigt sich hier, zwar in greller Form, dasselbe Phänomen wie bei dem später (im *Hlg.*) erwähnten Schaffhausener Gemälde. Und doch wirkt Jenatsch unmittelbar darnach leicht und natürlich, als er lächelnd den Adjutanten bittet, ihm seinen schönsten Spitzenkragen zu leihen, um vor Herzog und Herzogin zu erscheinen.

Obgleich Wertmüller die List Jürgs in dieser Beziehung nicht durchschaut, entsteht die Frage früh bei ihm, ob des Bündners Herzlichkeit echt sei; „sie sprudelt voll und natürlich, aber die unausbleibliche Wirkung dieses warmen Eindringens auf den Herzog ist eine gewollte, vielleicht eine vorausberechnete." Eine deutlich gefühlte, obgleich etwas unklar ausgedrückte Dreiteilung der Persönlichkeit des Jenatsch in Maske, Gesicht und Wesen entsteht also in den Gedanken des skeptischen Zürchers. Aus den echt empfundenen Affekten schlägt Jürg klug Kapital: sein Gesicht trägt einen Teil dieser Affekte berechnend zur Schau. Die Spontanität des elementaren Menschen verschwindet. Gesicht verwandelt sich in Schauspielermaske.

Gegen eben dieses Phänomen warnt der „Kassandro" Grimani den Herzog; „Dieser Mensch berechnet jeden seiner Zornausbrüche und benützt jede seiner Blutwallungen." [3] Ob Jürg schlau berechnend beim Duell mit dem heissköpfigen, naiven Obersten gehandelt habe, um dessen Stellung zu gewinnen, bleibt auf echt Meyersche Weise unaufgeklärt. Seine eigenen Worte, „Himmel und Hölle scheiden mich nicht von den Geschicken meiner Heimat," [4] hallen nach. Die mögliche, ja, die wahrscheinliche Heuchlermaske Jürgs verblasst jedoch wieder, als sich Grimanis eigne, raffinierte Maske und sein persönlicher Hass gegen Jenatsch zeigen. Wie oft bei Meyer wechseln die Masken, während das Maskenhafte verbleibt.

Jürg scheint völlig offenes Gesicht zu zeigen, als Lukretia in der Gegenwart des Herzogpaars um seinen Tod bittet; doch wirkt diese ganz offene Ergebung in sein Los in Verbindung mit der Wahl, die

[3] *J. J.* 180. [4] *J. J.* 123.

er Lukretia stellt—sie muss entscheiden, wer grösseres Recht auf sein Leben habe, sie oder Bünden—eher als Verstellung. Die meisterlich logische Berechnung, welche die Offenheit begleitet, tilgt das Unmittelbare. Wiederum werden einige Affekte ausgenützt, um andere zu verbergen.

Dem Herzog Rohan scheint Jürg unbändig und ehrlich wie eine Naturkraft. Der Schleier, den er bei der Begegnung in Venedig über den Tod des Obersten, über die eigene Angst legt, verbleibt dem guten Herzog undurchdringlich. Nur glühender Diensteifer scheint ihn an Rohan zu fesseln. Nach der Befreiung Bündens von spanisch-österreichischen Truppen beobachtet der Hauptmann Jenatsch taktvolle Verschwiegenheit. Er tritt leise tastend (wie der Papst Clemens gegen Viktoria Colonna), als er dem seelisch und körperlich kranken Herzog seinen kühnen Schritt bei der Besoldung der Truppen offenbart; typische Starrheit, nur einmal von „unheimlichem Wetterleuchten“ [5] durchzuckt, verbirgt den neuen Schritt, den beschlossenen Verrat, als er die wahre Sachlage erfährt, um wiederum beim Abschied vom Herzog in schauspielerisches Ausnutzen eines Affekts auf Unkosten der Gesamtwahrheit überzugehen.

In dem Augenblick, als die drei Bünde sich von Frankreich lossagen und Jenatsch zum Obergeneral ernennen, vollzieht sich wieder die unheimliche Verhärtung des Gesichts. Mit starren, blassen Zügen, mit seltam ruhiger Stimme erscheint er vor dem Herzog. Die unsichtbare Maske geht wieder in die sichtbare über, während diese zweite in die dritte Art übergeht, als Jürg scheinbar gänzlich seine Selbstbeherrschung verliert und einen heiseren Befehl schreit, die Pretigauer, die dem Herzog treu geblieben, zu erschiessen. Ist dieser Zornausbruch denn nicht teilweise berechnend benutzt? Weiss nicht Jenatsch im voraus, dass der gute Herzog, um Bürgerkrieg in Bünden zu vermeiden, sich demütigen und die harte Kapitulation unterschreiben wird?

Während Jenatsch vor dem guten Herzog, vor sich selbst den Judas gespielt hat, erscheint er vor dem Volke vorübergehend auch als Schwarzkünstler, z. B. in der Episode des Attentats auf General Lecques und bei dem grauenerregenden Februargewitter am Todestag des Herzogs.

Die Judasmaske vor dem Verrat war notwendig, wie auch nachher

[5] *J. J.* 238.

die vollendete Diplomatenmaske gegen die Spanier. Jürg, der dem tiefverschleierten Serbelloni als Vorkämpfer der Schlichtheit und Treue, als Naturkind vorkommt, übertrumpft ja mit der plötzlichen Meldung seines ungeahnten, fast unglaublichen Übertritts zur katholischen Kirche zweimal den schlauen Romanen.

Jenatsch scheint der einen oder der anderen Partei in jeder Phase seiner Laufbahn vom schlichten Pfarrersohn zum Staatsmann von Blut und Eisen, eine Maske zu tragen. Der katholische Adel sieht in dem leidenschaftlichen jungen Pfarrer einen schlauen, selbstsüchtigen Volksaufwiegler; seine Bewunderer einen Tell. Er setzt das Leben tollkühn aufs Spiel für Venetien und führt zugleich heimliche Verhandlungen mit Herzog Rohan. Dem überschlauen Serbelloni, dem Abgesandten seiner katholischen Majestät, entlarvt er, der heimliche Abgesandte des protestantischen Bündens, sich scheinbar als Katholik, während sein Herz protestantisch verbleibt. Schein und Sein verdrängen sich wechselweise bei seinem Tode. Er ist Volksretter und verschwenderischer Nero.

Wesen bei Meyers Jenatsch ist jedoch: 1) Übermenschentum, 2) übermenschliche Liebe zum Vaterland, 3) tragender Glaube an sein Schicksal.

Das Übermenschentum zeigt sich schon beim fünfzehnjährigen Schulknaben, der seine Altersgenossen um ein Haupt überragt, der den tollkühnen Dachlukenstreich ausführt. Beim zwanzigjährigen Veltliner Pfarrer ist das physische Übermenschentum noch deutlicher in der gewaltigen Gestalt, dem braunen, bärtigen Haupt, dem Feuerschein wilder Kraft, dem unbändigen Willen. Später erscheint er mit heller, mächtiger Stimme, eiserner Hand. Theatralisch malerisch drückt sich das Übermenschentum aus in dem scharlachroten Kleid, der hochragenden Feder, dem schäumenden, kohlschwarzen Tier im prächtigen Geschirr.

Die übermenschliche Liebe zum Vaterland äussert sich in der Gewalt der (schon zitierten) Worte Jürgs: „Himmel und Hölle scheiden mich nicht von den Geschicken meiner Heimat.“ Eine Apologie für den Staatsmann von Blut und Eisen klingt in Jenatsch's spöttischen und doch feierlichen Worten: „Nur der Schwache [Rohan] wagt nicht, sein hochzeitliches Kleid zu beflecken.“

Der tragende Glaube an sich selbst als Werkzeug des Schicksals in Verbindung mit Übermenschentum ermöglicht die Vollendung des Werkes. Jenatsch fühlt sich als Vertreter, Verkörperung des

Geistes seines gequälten Landes. Sein Vaterland zu retten, koste es was es wolle, ist sein Schicksal.[6] Selbst Waser betrachtet ihn als Mittel des Schicksals und dankt Gott in optimistischer, rationalistischer Weise, dass er und die anderen ehrenvollen Leute es nicht nötig haben, ihr Gewissen zu beschmutzen. Der Dämon des Schicksals, der gänzlich in sein Übermenschentum eingedrungen ist wie ein anderer heiliger Geist, bringt die Wirkung des „Masslosen in seinem Wesen" hervor.

Wesen offenbart sich aber charakteristischerweise der Mitwelt gegenüber durch seltene, blitzartige Ausbrüche und durch die Gesamtheit der Taten, wovon die einzelnen die Gesamtheit oft zu verleugnen scheinen. Deshalb ist Jenatsch für Grimani mit Recht ein Mensch von unermesslicher Ehrsucht, ohne Treue und Glauben; für Wertmüller die symbolisierte Zweideutigkeit. Nur einzelne, Waser und Lukretia, vermögen zuweilen durch den grellen Schein das Sein zu erblicken.

Die krasse Vermummung Jürgs weicht bei dem reifenden Dichtertum Meyers in der nächsten grossen Gestalt, Thomas Becket, einer neuen, durchgeistigten Rätselhaftigkeit, die sowohl aus scheuem Selbstverschleierungstrieb als aus unzerlegbarem Ineinanderwachsen von genetischen Anlagen und Umgebungseinflüssen entstanden ist.

Das endgültige Rätsel bei Thomas, ob dieser ein rachsüchtiger Weltmensch oder Heiliger ist, ein Rätsel, das selbst der Tod nicht löst, ist Zuspitzung seiner Bipolarität, Zusammenstossen von zwei Strömungen, zwei Laufbahnen, die deutlich und konsequent durch sein ganzes Leben gehen, von denen aber jede die andere auszuschliessen scheint. Thomas ist das Kind des sanftmütigen Sachsenvolkes; er wird Prinz Mondschein, Friedenstifter, „Gralsritter," Feind des Blutvergiessens, Vorkämpfer der Armen, Heiliger, Märtyrer. Er ist aber auch das Kind des eroberungssüchtigen Saracenervolkes, ein emporstrebender Verächter des Vaters; er wird Höfling beim normannischen Bischof, Abenteuerer im Osten, Schachspieler, allvermögender Kanzler und Liebling des Königs.

Als genetisches Erbe von der sarazenischen Seite besitzt Thomas neben dem Eroberungsdrang die Mittel, sein Ziel zu erreichen: scharfen, schnelldurchdringenden Geist (möglicherweise auch als Erbe vom weitbereisten Vater), dabei Zauber der Persönlichkeit

[6] *J. J.* 325.

und den höchsten Grad feinen, ästhetischen Gefühls, so dass die nur äusserlich verfeinerten Normannen, der König an der Spitze, an seinen Worten, seinen Gebärden hangen. Auch von der Mutter rührt der äusserst wichtige Fatalismusglaube, wovon er durchdrungen ist und welcher später in Beziehung auf die Rache erwähnt wird.

Väterliches Erbe ist sein sächsischer Dienstdrang, den er als Schmach empfindet, der ihn noch hält, nachdem der König als Verbrecher gegen ihn gehandelt hat, der ihm, einem höheren König gegenüber, die Märtyrerkrone verschafft.

Von beiden Seiten hat er indessen die Sanftmut und die Ausdauer erhalten, nicht als sarazenische Volkseigentümlichkeit von der Mutter her, sondern als einen ihr charakteristischen Zug: mit zwei Worten hat die Sarazenin ihren Gilbert gefunden. Eine doppelte Gabe von Geduld und Sanftmut ist ihm also zum Teil geworden. Dieses erklärt teilweise das Rätselhafte.

Durch Thomas' Ästhetentum kompliziert sich vorübergehend die Bipolarität noch weiter: durch die Einmischung von griechischem Humanismus, von charakteristisch wohlverborgener Begeisterung für die griechischen Statuen, welche den Sarazenen verboten, den Normannen noch unbekannt sind.

Das Paradoxe, das Rätselhafte an Thomas wird jedoch durch seinen Verschleierungstrieb mit feinen, äusserlichen Maskierungsmitteln gestärkt. Die dunkeln Augen und das Niederblicken sind ihm fast Attribute die ganze Geschichte hindurch. Mit „einem dunkeln Blicke aus seinen halbgeschlossenen Augen" lenkt der Kanzler seinen Araber an dem klagenden Sachsen vorbei.[7] Die dunkeln Augen, das Niederblicken sind Hans bei der ersten Begegnung aufgefallen. Die Unbeweglichkeit einer Maske zeigt das Antlitz des Kanzlers, als Hans ihm forschend das Märchen vom Prinzen Mondschein erzählt: ‚der ewig Ruhige . . . verzieht keine Miene . . . die Augen hält er sinnend gesenkt, . . . dann legt er den weissen Finger auf den Mund.'[8]

Nicht so sehr die Tatsache, dass viele von Thomas' Handlungen verschleiert bleiben als das Betonen dieser Verhehlung durch Hans ist charakteristisch; die Tatsache z. B., dass man nicht weiss, wie weit der Kanzler mit der in sich verschleiert behandelten Rettung der Hexe Mary behilflich war; wie weit er Ursache war, dass die

[7] *Hlg.* 43. [8] *Hlg.* 51.

blonde, sächsische Hilda aus den Krallen Malherbes kam, und warum er den angedeuteten Plan, seine Grace an Richard Löwenherz zu vermählen, veränderte.

Die wiederholte und unverkennbare Verhehlung in kleineren Episoden stärkt den Eindruck der undurchdringlichen Rätselmaske, hinter welcher er sein Innerstes bei den grossen Krisen des Lebens verborgen hält. Nur die Spuren seines wilden Schmerzes über Graces Tod sieht man. Hans erkennt deutlich die Natur und die Wandlung des Königs, aber selbst nach vielen Jahren nur die Maske des Kanzlers, denn seine Wandlung in einen Heiligen verbleibt ihm unverstandener, äusserer Vorgang.

Die Verhehlungsmaske wandelt sich in die Widerspruchsmaske durch die wiederholte, wechselseitige Zerstörung der Wahrhaftigkeit der zwei entgegengesetzten Persönlichkeiten, die die Gestalt des Thomas ausmachen. Obgleich während der ersten Hälfte der Novelle der Weltmensch, während der zweiten der Heilige dominiert, wiederholt sich trotzdem in fast jeder Szene derselbe Zerstörungsprozess. Dabei schliesst die anscheinende Echtheit jeder der beiden Seiten dieses Mannes den Eindruck des Proteusartigen aus.

Eine kurze Übersicht nur des Einganges der Novelle genügt, diesen Vorgang zu zeigen. Schon die Anfangsworte des Armbrusters: „Das—Gott genade mir—heilige Hohnlächeln, mit dem er verschied, als erwiesen ihm seine Henker gerade einen Liebesdienst,“ [9] wirken als paradoxe Synthese. Zugleich wird das Maskenhafte als starker Akkord angeschlagen.

Nach der anderen Seite schwingt die nächste Darstellung vom zauberhaften, märchenhaften Prinzen Mondschein (Thomas in Granada), dem Liebling des Kaliphen, der fast gänzlich ätherische Reinheit ist. Doch ist der Prinz Mondschein Schachspieler, was bei Meyer geradezu ein Zeichen der Maskierung bedeutet. Die Reinheit wird aber weiter betont, durch den Traum der Nonne, von der weissen Lilie in eben der Nacht, wo er geboren ist. Die beiden streitenden Motive melden sich bereits: Heiliger gegen klugen Schachspieler und Fürstenliebling.

Dass das fast überzeugende Bild der Reinheit des zukünftigen Heiligen nur lügnerische Maske war, deutet die nächste Erscheinung an. Meyer benutzt hier das Gerücht als subtiles Zerstörungsmittel, das Gerücht, dass Thomas ein schlechter Sohn sei. Das

[9] *Hlg.* 20.

Acc-No 24232

Bild des Weltmenschen wird weiter gestärkt durch die scheinbare Gefühllosigkeit des reichen Kanzlers gegen die unterdrückten Sachsen in Verbindung mit der Malherbes-Hilda-Episode.

Schein und Sein lösen sich auf diese Weise ab fast mit der Regelmässigkeit von Flut und Ebbe, nicht nur am Anfange der Novelle, sondern die ganze Novelle hindurch. Weltmann und Heiliger erscheinen hinter zwei deutlich verschiedenen Masken, worunter aber ein Sichannähern und ein Sichentfernen geschieht. Dieses Sichannähern ist manchmal so stark, dass die beiden Masken zusammenfliessen und eine paradoxe Einheit bilden wie z. B. bei der Erscheinung des jungen Thomas, des kühnen, geschmeidigen Kriegers, der als Erster die feindliche Mauer erstürmt und die kostbare, blutbefleckte Klinge wegwirft. Dieselbe paradoxe Wirkung entsteht durch die gleichzeitige Betonung des Charakters des fast gewissenlosen Staatsmannes und seines Grauens vor dem Rabenstein. Dieses Zusammenfliessen der beiden erreicht ihren grandiosen Höhepunkt durch das „heilige Hohnlächeln" des Märtyrers Thomas.

Das Sichentfernen der beiden Masken durch die Intensivierung jeder wird vielleicht noch stärker betont. Der Weltmensch Thomas zeigt keine Spur vom Heiligen in der Szene, wo der König tief vergnügt den klugen Ratschlägen seines Kanzlers lauscht und dieser dem Bogner erscheint als eine schlanke, weisse Schlange, die sich in den Strahlen der fürstlichen Gnade sonnt.[10] Nur der schlaue Verräter scheint sich hinter dieser Hülle zu verstecken.

Dieser Maske gegenüber steht die intensivierte Maske des Heiligen, die des „Veigen" [11] (die Mittelphase der Heiligenmaske), die bei dem Wendepunkt der Novelle, bei dem pfeilschnellen Tod der Gnade, auftaucht, als Thomas seines heimlichen, heiliggehaltenen Lebenszwecks beraubt wird. Sie erscheint zum ersten Mal in der stillen, feierlichen, abendländischen Burgkapelle, wo die tote, junge Gnade liegt, und wo das Antlitz des Kanzlers noch lebloser, noch gestorbener erscheint. Diese an sich totenmaskenähnliche Wirkung wird dadurch kompliziert, dass sie blitzartig vernichtet, verleugnet wird durch die offenbare Entlarvung des Rachsüchtigen, durch das plötzliche Erscheinen von Thomas' grellverzerrtem Gesicht. Des Dichters klugsparsamer Gebrauch

[10] *Hlg.* 52.

[11] Der „Veige," der zum Tode Verurteilte in der mittelhochdeutschen Bedeutung.

von Entlarvung in dieser Novelle (im Gegensatz zu *J. J.*) beschränkt sich hauptsächlich auf diesen einzigen, zwar etwas melodramatischen Augenblick.

Selbst bei der prunkhaften Tafel des Königs liegt nachher die Todesmaske über dem Antlitz des Kanzlers, auch wenn er ehrerbietig seinen Herrscher unterhält. Unmerklich aber gleitet die Todesmaske über in die Christusmaske, als Hans an das byzantinische Gemälde von Christi Antlitz in Schaffhausen erinnert wird, das plötzlich die toten Lider aufzuschliessen scheint.

Das Zusammenfliessen von der Maske des heiligen Thomas und der des Heilands aber beruht nicht nur auf vorübergehenden Eindrücken des Bogners, sondern auf logisch progressiver Annäherung. Mitleid mit dem Gekreuzigten durch Parallelisierung ruft echtes Gebet vor dem schlichten, unschönen Kreuz hervor. Mitleid wiederum mit dem gepeinigten sächsischen Volke, dem er sich allmählich innerlich verwandt fühlt, erregt sein zwar noch klugverhehltes Bestreben, die Last des gemeinen Volks zu erleichtern.

Schon lag ein leiser Zug, an Christus erinnernd in Thomas', des Prinzenerziehers, Interesse und Bemühungen um den geistig missschaffenen Knaben Hans. Noch deutlichere Parallelisierung entsteht durch Thomas' Langmut mit dem Verräter Fauconbridge. Völlig klar wird die Parallelisierung, als Thomas mit ausgehungertem Antlitz, in grober Kutte und Sandalen ganz offen an der Spitze der sächsischen Armen am Hofe zu Windsor einkehrt, und als die Königin Ellenor, die grosse Sünderin, sich ihm zu Füssen wirft, unwürdig den Staub von seinen Füssen zu küssen. Der Christusschein liegt über Thomas' Gestalt in der Szene auf der Heide, wo der König nach dem Friedenskuss hungert wie nach dem Genuss des heiligen Leibes; bei Thomas' Triumphzug nach Canterbury auf Wegen, die mit Zweigen und Gewändern bestreut sind, seinen Peinigern entgegen. Der Eindruck wird weiter erhöht durch die letzte Tafel und die Ergebung des Heiligen in den Ratschluss Gottes.

Die völlige Zusammenschmelzung geschieht einerseits durch den offenbaren Einzug des Geistes des Nazareners in den Leib des Thomas, und anderseits durch die Apotheose des Heiligen in den Christus, indem Thomas die Arme wie der Heiland auf dem Kreuz über ihm ausbreitet und Christi letzte Worte, „es geschehe," wiederholt.

Abwechselnd also scheint Thomas die Maske des Heiligen und die des Weltmenschen zu tragen. Oft verschmelzen sie, wie schon erwähnt. Ein seltenes Mal aber liegen bei ihm die Masken sozusagen, die eine abgesondert über der anderen. Eine Maske zweiter Potenz entsteht auf diese Weise, als Thomas sich über die gewohnte Rätselhaftigkeit die schlaue Hülle des Scheinverräters aufsetzt, um politische Geheimnisse von dem Franzosenkönig auskundschaften zu können.

Kern hinter der schillernden Rätselmaske bleibt die komplizierte Vielheit, welche ja aus den ineinanderwogenden genetischen Strömungen besteht, die sich aber in einem kurzen, ergreifenden Augenblick als Einheit offenbart in Thomas' Abschiedsworten an die Tochter: „Meinst du, dass ich dich liebe? Unermesslich! Mein Einziges, mein Alles!" Nur dieser Kern erklärt die späteren Masken, die des „Veigen," des Rachsüchtigen. Ob dieser heimlich, heiliggehaltene Kern nach Zerstörung jedoch wirklich als Rache auferstehe, verbleibt das Grundproblem der Novelle. Wenigstens dreimal und von drei verschiedenen Menschen und zu verschiedenen Zeiten wird nachher Tücke und List als das Wesen des Kanzlers empfunden und als Schlange [12] symbolisiert; nicht nur der Bogner erspäht sie; der König erblickt vorübergehend hinter der „Fa-schingstracht" (der armen Bischofskutte) seines noch bewunderten Kanzlers ihr Schillern, und Rollo, der normannische Waffenmeister, glaubt den Biss der noch nach dem Tode giftigen Schlange zu spüren. Starke Andeutung des geheimnisvoll verborgenen Wirkens des heimlichen Rachsüchtigen liefert ja der Dichter die zweite Hälfte der Novelle hindurch in der scheinbar objektiven, doch höchst subtilen Nebeneinanderstellung der Ereignisse: z. B. in der Szene mit der Botschaft von der Lossagung des Löwenherz als Antwort auf des Königs Gebet an den toten Heiligen, während „Herr Thomas auf seinem Grabstein lächelt."

In dieser Novelle ist die umgekehrte Wirkung der Maske häufig und wahrscheinlich absichtlich sinnenverwirrend. Kern sucht sich nicht hinter Schein zu verbergen, sondern sich als Kern zu offenbaren, aber wird als Schein aufgefasst. So legt Thomas klar alle

[12] Vgl. hiermit Meyers erläuternde Worte „Löwe und Schlange" in dem Brief an H. Lingg 2. Mai, 1880 (Frey *Briefe* II, 306). Übrigens erweist sich das bei Meyer merkwürdig häufig vorkommende Wort „Schlange" mitunter mit „Maske" verwandt. Daher die Beispiele am Schlusse dieser Untersuchung.

Faktoren seiner „Bekehrung" vor den König: seine Weltmüdigkeit, seine Heimatlosigkeit (er ist weder Sachse noch Normanne), die Zwecklosigkeit des Schatzsammelns für ihn; allein der König will nur dem Schein, der gewohnten Hülle glauben. So sieht der König in seinem Bischof nur den korrekten Zeremonienmeister, als dieser als echter Hirt die sächsischen Bettler zur Feier der Bischofsweihe sammelt. Ja, als der Kanzler sein kostbares Bischofskleid ablegt, in grober Kutte und in Sandalen die Strassen wandelt, meint der König zu erraten, dass sein wundervoll kluger Primas als Schauspieler den Heiligen agiere, um den Papst in den bevorstehenden Verhandlungen um so besser besiegen zu können.

Rätselhaft mutet Thomas an; teilweise, da man erwartet, dass er entweder von Rache oder von Sanftmut getrieben wird. Die beiden erscheinen zuerst als sich gegenseitig ausschliessende Triebe; und doch fliesst bei Thomas die sarazenische Rache mit dem mohammedanischen Fatalismus zusammen, der in diesem Falle der christlichen Sanftmut verwandt erscheint. Vom Fatalismus wird ja Thomas in den Krisen des Lebens getragen. Doch ist es ein anderer Fatalismus als etwa bei Ezzelin oder Wallenstein. Halb beschwört Thomas diesen Fatalismus, halb lässt er sich von ihm tragen. Aber das Fatum wirkt immer für ihn, nicht gegen ihn wie bei Ezzelin (Episode mit dem natürlichen Sohne Ezzelins). Diese geheimnisvolle Macht wird alles schlichten. Seine persönliche Rache gegen den König ist nicht notwendig. Dies tritt deutlich in Verbindung mit Fauconbridge hervor. Als der König ihn fragt, warum er den Verräter nicht entlarvt habe, antwortet er dunkel: „O Herr, wozu? . . . Es regen sich unter dem Tun eines jeglichen unsichtbare Arme. Alles Ding kommt zur Reife, und jeden ereilt zuletzt seine Stunde." was zugleich eine verhüllte Warnung an den König darstellt. Die höchste Stufe des Fatalismus offenbaren Thomas' letzte Worte der Weigerung gegen den Bischofsmantel: „Wohin werde ich geführt? In welchen Dienst und Gehorsam? In welchen Tod?" Wieder scheint Thomas passives Mittel und aktives Werkzeug zugleich, als er die Frage der Vier, woher er die erhabene Macht des Stuhles habe, beantwortet: „Aus den Händen meines Königs zu seinem Gericht."

Als Pendant und zugleich als Gegenstück zum Heiligen erscheint die Rätselmaske der Rahmenfigur, des Chorherrn Burkhard. Wegen der eigenen scharfen Beobachtungen über die Macht der Verjährung, der eigenen Gleichaltrigkeit, des milden Rationalismus,

der Reichstreue, aber hauptsächlich wegen der eigenen Fähigkeit, Maske zu tragen, erblickt der Chorherr nur den aufrührerischen Weltmenschen in dem Heiligen. Körperlich gebrechlich, kompensativ vergeistigt, stellt er auch wieder den schwer Maskierten gegen den leicht Maskierten (Hans) dar. Den Bogner, dem er zufällig begegnet ist, lockt er feinlistig in seine Stube, giesst ihm reichlich Wein ein und lehnt das Haupt zurück auf das Kissen; die geschlossenen Augen, der leise spielende Ausdruck des Triumphs auf dem Antlitz bilden eine unschuldige Parallele zur maskenhaften Wirkung bei dem in Stein gehauenen Thomas und dem sterbenden alten Vicedomini.

Neben der Rätselgestalt des grossen, rachsüchtigen Heiligen steht in Bedeutung und Vollendung die des Pescara, des grossen umstrittenen Renaissance-Heerführers Karls des Fünften. Einigermassen wiederholt sich das Rätsel; echtempfundene Treue an Gott entspricht echter Vasallentreue zum Kaiser, wie der Rachsüchtige eine Parallele zum gewissenlosen Machtmenschen bildet. Doch liegt bei Pescara durch die Verschiebung des Wendepunktes in die Vergangenheit ganz entschieden Gewicht auf Treue. Die Kehrseite ist fast nur potentiell.

Wieder fusst das Rätsel teilweise auf Vererbung und Heimat. Doch unterliegt Pescara nur zwei Einflüssen: der finsteren Macht Spaniens, des Landes seiner Vorväter, und dem Zauber des schönheitsliebenden, lebensfreudigen Italiens, seines Adoptivlandes.

Wie bei Thomas zeigt sich bei Pescara ein unverkennbarer Verschleierungstrieb. Selbst Viktoria, das vergötterte Weib Pescaras, muss bekennen, dass nach langer, trauter Ehe Pescara ihr verhüllt bleibt; seine Gesichtszüge, seine kleinsten Gewohnheiten kennt sie auswendig, ihn aber nicht.

Maskiert war Pescara vor Pavia aus Wahl. Wahrscheinlich diktierte sein Renaissance-Ehrgeiz diese Verhehlungsmaske der Welt gegenüber. Gegen die reine, idealgesinnte Gattin dagegen entstand die Maske aus Zartgefühl. Von den heimlichsten Beschäftigungen erzählt er ihr nichts. Seine Schlachten würden sie entweder langweilen oder mit Blut bespritzen. Politik sei ein schmutziger Markt, ein ekler Sumpf. Auf alle ihre Interessen geht er jedoch ein. Eine doppelte Verschleierung nach Pavia der Welt gegenüber scheint ihm eiserne Notwendigkeit. Diese doppelte Maske ist es, die Pescara bis zum Tode undurchdringlich macht. Hinter oder zwischen den beiden Hauptmasken aber zeigen sich noch andere wie Kulissen auf einer Bühne.

Sphinxartig in dem lebensgrossen Gemälde von den zwei Schachspielern wird Pescara vom Dichter zuerst vorgeführt. Wie im Bilde von der Türkin (im *S. v. d. K.*) scheint auch hier plötzlich Schein zur Wirklichkeit zu werden, als unter dem Einfluss des Mondes Pescara vor den furchtsamen Sforza hervortritt. Das eigentliche Maskenhafte aber liegt in dem Ausdruck, in dem Verhalten Pescaras; ernst sind seine Züge, doch versteckt sich in den streng versenkten Mundwinkeln ein Lächeln als einzige Antwort auf den verstohlenen Blick und die offene, aber zögernde Bewegung seiner Gattin, die Königin auf dem Schachbrette zu berühren. In diesem Gemälde ist die Situation raffiniert krystallisiert und zugleich verborgen.

Das rätselhafte Bild nimmt noch weitere Bedeutung an. Guicciardin findet, dass der Feldherr im roten Wams einem Henker ähnelt. Unter einer Variation dieser Larve tritt Pescara später auf in Viktorias liebevollem, scherzhaftem Worte „Mörder," als er mit der Vervollkommnung einer neuen Feuerwaffe beschäftigt ist. Ein drittes Mal tritt er als Mörder auf, als er den arglos begeisterten Morone immer weiter führt, seiner wohlbekannten Feldherrntechnik gemäss, der letzten verdeckten, verderbenbringenden Batterie entgegen, in diesem Falle den hinter dem roten Vorhange lauschenden Zeugen, Borbone und Del Guasto. Als Verlarvung, doch zugleich als Entlarvung wirkt hier wie häufig die Technik Meyers.

Wie der Dichter ihn durch die Vermittlung eines Gemäldes einführt, zeigt Pescara selbst eine Vorliebe, ästhetische Masken zu gebrauchen. So benutzt Pescara während der grossen Versuchung Literatur als Versteck, indem er aus Grossmut Morone bittet, sich die Maske Macchiavellis anzulegen. So entwaffnet er, während er den eigenen potentiellen Fall völlig meidet, im voraus die Gattin, deren instinktive Abneigung gegen den Konnetabel, den Verräter, er schlau indirekt ausnützt, indem er sie bittet—ehe sie Gelegenheit gefunden hat, an seinen Ehrgeiz zu appellieren—ihren eigenen Lieblingsdichter über die schwerste Schuld, die des Verrats zu zitieren. Hinter Michelangelos Karyatide, Propheten und Sibyllen wird weiter Schach und Schachmatt gespielt. Doch gehören diese Masken einigermassen zur kunstgetränkten Renaissanceperiode.

Jedem aus seiner Umwelt erscheint die schwere Maske Pescaras in einem anderen Licht. Ernst spähend glaubt Morone hinter dem Schleier des kaisertreuen Pescara einen genialen Rechner zu erblicken; er erdreistet sich zu wahrsagen, dass der Feldherr zuerst Entrüstung über die angebotene Führerstellung der Liga heucheln

werde, um dann langsam und sorgfältig den angebotenen Stoff (Italien) und seinen Lohn abzuwägen.

Noch klüger, noch schärfer deutet der Florentiner Guicciardin den enigmatischen Pescara. Auch er glaubt, dass der Heerführer für die Sache gewonnen werde, und doch wittert er ein allerletztes „unbekanntes Hindernis." Er sieht in ihm den Sohn Italiens und des Jahrhunderts, der „nur an die Macht und die einzige Pflicht des grossen Menschen, ihren vollen Wuchs zu erreichen, mit den Mitteln und den Aufgaben der Zeit" glaubt.

Für Viktoria aber existiert dieser gewissenlose Machtmensch nicht. Über die verschleierte Gestalt des Gatten legt sie noch einen idealisierenden Schleier. Für sie ist er der Reine. Morone muss ihr versichern, dass alles Schlüpfrige oder Verbrecherische fern von ihm gehalten werde, wenn er die Heerführerstellung der Verräter annehmen soll. Kamerad ist er ihr auch in ihren künstlerischen Beschäftigungen; er lauscht dem Spiel ihrer Laute; er gibt ihr für ihre Sonette spitzfindige Themata auf; er behält ihre Gedichte in treuer Erinnerung, nachdem sie sie vergessen hat; zusammen mit ihr bewundert er die See.

Und doch sind ihm einmal die Worte entschlüpft: Menschen und Dinge mit unsichtbaren Händen zu lenken, wäre das Feinste des Lebens, und wer das einmal kenne, möge von nichts anderem mehr kosten.[13] Auf viel subtilere Weise als bei Thomas in der Burgkapelle vollzieht sich also hier Entschleierung. Nur wie aus der Ferne und in ungewissem Licht darf der Leser den unverhüllten Pescara einen kurzen, unangemeldeten Augenblick schauen. Entlarvung bei Pescara geschieht nochmals, wieder vorübergehend, noch unvollständiger. Während der grossen Versuchung verrät der anscheinend starre Ausdruck des Unversuchbaren innerliche Ergriffenheit, entweder wegen der hinreissenden Begeisterung des Kanzlers, der den ersehnten macchiavellischen Prinzen in ihm sieht, oder wegen des Wiederauftauchens der selbstverherrlichenden Träume. Die leichte Bewegung hinter der Maske aber verschwindet, als Morone die Frage Pescaras, wie viele Jahre der Kanzler für die Ausführung dieses Planes gebrauche, beantwortet. Diese Antwort: ein langes Leben, um das Werk zu befestigen, führt ihn zurück zur unbarmherzigen Wirklichkeit.[14]

[13] *V. d. P.* 266.

[14] Otto Blaser, 112, hiergegen; „Er verzichtet, weil er verzichten will, nicht nur, weil er muss." Dies stimmt auch mit Meyers bekannten Äusse-

In den Augen der Umgebung steht Pescara in der Fülle der Kraft. Mit der Sicherheit und Glaubwürdigkeit eines hofärztlichen Bulletins hat der nahe Freund, Karl Borbone, verkündet: „Mein erlauchter und geliebter Kollege, Ferdinand Avalos von Pescara, ist völlig hergestellt. Er reitet ohne Beschwerden seine zehn Stunden." So völlig täuscht Pescaras Äusseres, dass er, der heimlich Sterbende, mit fast unglaublich kühner Verleugnung dem gesunden Freund Mut einflössen kann; „Seid Ihr nicht der Liebling des Kriegsgottes? . . . Sind nicht wir beide noch Jünglinge mit unzähligen Tagen, diesseits der Lebenshöhe, kaum in der Hälfte der Dreissig. . . . Unser die Fülle des Daseins. . . ." [15]

Nur der alte ehrwürdige Arzt, Numa Dati, weiss das eifersüchtig bewahrte Geheimnis der nicht geheilten Wunde. Der treue Diener, der einzige sonst, der den Feldherrn unmaskiert gesehen hat, der ihm zur Hilfe eilt, als er allein in der Nacht aufstöhnt, wird unbarmherzig fortgeschickt; sogar die Ziffer des Entlassungsgeldes ist von Pescara mit genialer Berechnung niedrig gehalten, um die Wichtigkeit der Entdeckung zu entkräften. Das heimliche Gesicht des heerführenden, siegreichen Machtmenschen verwandelt sich in das ernste, hohe Gesicht des heimlich vom Tode besiegten, doch siegreich die Todesfurcht überwindenden Kraftmenschen. Pescara offenbart sich als eng verwandt mit Coligny, Gustav Adolf und einer langen Reihe von „Veigen."

Erst in der allerletzten Stunde und als er dazu gezwungen ist durch einen Anfall seiner unüberwindlichen Atemnot, legt Pescara der liebevollen Gattin gegenüber die Maske ab, die ihn als den heimlich Gezeichneten deckt. Nun erst gesteht er, um dessen Schutz die Fürsten der heiligen Liga werben, dass er sein Los schon auf dem Siegesfeld zu Pavia kannte. Erst jetzt erfährt Viktoria (und der Leser) das Geheimnis: die Lunge ist durchbohrt; das Herz leidet.

Eiserne Notwendigkeit ist es Pescara, sich diese Maske anzulegen. Die Wahrheit würde die Kräfte der Feinde vervielfältigen. Der Krieg wäre verloren. Der Gattin wäre es Grausamkeit, die Wahrheit zu bekennen; er erinnert sie an die eigenen Worte: grausam sei es, eine süss Schlummernde zu wecken.

rungen an Louise v. François. Stimmt aber diese Auffassung mit des Dichters Ausführung?

[15] *V. d. P.* 287.

Erst durch diese der Umwelt unsichtbare Gegenwart des Todes wird die Maske des Machtmenschen deutbar. Aber zugleich wird das einfache Rätselhafte in das potentiell Rätselhafte verwandelt. Das komplizierte Rätsel heisst: wäre auch der unverwundete Heerführer treuer Vasall geblieben? Durch die zwei Masken muss man blicken. Vieles deutet darauf hin, dass Pescara zu dem ersehnten, gewaltigen Renaissance-Idealprinzen Macchiavellis geboren wäre: sein Heerführergenie, seine Beimischung ursprünglicher, angeborener Grausamkeit,[16] seine Selbstbeherrschung, aber als letzter, vielleicht wichtigster Faktor, sein heimlicher Hunger, Menschen und Dinge in heroischem Masse zu leiten. Dass Pescaras Liebe für Italien echt ist, beweisen seine besorgten, sterbenden Worte an den Waffenbruder, Karl Borbone, dem er das Schicksal Italiens testamentiert.[17]

Obgleich Pescaras Los das Maskentragen berechtigt, ja, heischt, wird auf der anderen Seite die Fragwürdigkeit der Maske dem Heerführer von dem enttäuschten Kanzler vorgeworfen; die Maske des undeutbaren Pescara sei verbrecherisch; dadurch sei die Verschwörung gross geworden. Der Gedanke berührt sich mit der folternden Idee bei Gustav Adolfs Pagen. Die Frage von der Maske als strafbare Lüge ist aber in dieser Novelle von geringer Bedeutung.

Neben den zwei Masken, derjenigen des Lebenstüchtigen, die den Tod verdeckt, und derjenigen des Reichstreuen, die den Empörer verbirgt, wird Pescaras Wesen durch eine dritte Maske verschleiert. Und doch ist diese dritte endgültig eine weitere Entwicklung der Maske des „Veigen." Der veredelnde Einfluss von Krankheit führt zur ernst schönen Veigenmaske, die wieder in die erhabenste Phase dieser Art, die Christusmaske, übergeht. Wieder flutet aber Wesen und Schein ineinander über.

Ganz am Anfang der Novelle wird Pescaras Speerwunde erwähnt. Diese dumpfe Note aber klingt allmählich stärker, bedeutungsvoller hervor. Näher wird durch Frage und Antwort zwischen Papst Clemens und Viktoria diese Speerwunde als Seitenwunde gekennzeichnet. Obgleich Viktoria durch die Anregung des Heiligen Vaters bald vom vollem Recht, ja, von der Pflicht ihres Gatten, dem

[16] Vgl. auch Brief an Haessel 5. Nov., 1887 (Frey *Briefe* II, 144) „Die grossen Momente sind: . . . die Veredlung seines [Pescaras] Charakters (karg, falsch, grausam) durch die Nähe des Todes." Die Verwandlung hätte also kaum bei dem unverwundeten Pescara stattgefunden.

[17] *V. d. P.* 333.

Kaiser die Treue zu brechen und als Retter Italiens aufzutreten, überzeugt ist, wird sie doch in der Stille ihres Gartens von dem entgegengesetzten Gefühl durchdrungen. Die aufgeschlagene Bibel zeigt die Versuchung des Heilands, dessen friedliche Gestalt sich unmerklich vor ihr in die kriegerisch bewaffnete Form Pescaras verwandelt, die die Hand auf die Seitenwunde legt. Die Dreimaligkeit in der Parallelisierung der Versuchung wird auch vom Dichter durchgeführt; nicht allein im Kerngespräch der Novelle, worin der schwarzgekleidete Kanzler den Dämon-Versucher spielt und Pescara alle Herrlichkeiten der Welt bietet, aber auch verstreut durch das Werk kommen die Versuchungen vor; das Volk scheint ihn als Erlöser zu fordern; selbst die Gattin will ihn ja in Versuchung führen.

Dieser Schein ist ihm allerdings von anderen verliehen. Doch senkt sich Pescara in die Gestalt des Heilands ein, als er in der kleinen Kirche der Heiligenwunden ein Stündchen auf Viktoria wartet. Nicht allein leuchtet ihm dort auf dem Altarstücke der gekreuzigte Heiland mit der Seitenwunde herüber, sondern der Kriegsknecht, der den Lanzenstoss vollbracht hat, trägt auf unheimlich realistische Art genau den grinsenden Ausdruck, genau bis auf jede Einzelheit dieselben Kleider wie der Uri-Schwyzer, der ihn auf dem Schlachtfeld zu Pavia verwundet hatte.

Ein anderer besonderer Zug bei Pescara ist dem Heiland auch ähnlich. Das Geschlechtliche zwischen Pescara und Viktoria wird nie berührt, aber allmählich nimmt das Verhältnis ganz klaren Bruder-Schwester-Charakter an. Pescara küsst die Gattin auf die Stirn.[18] Brüderlich sieht er sie an. Zwar wallt sein Blut ein letztes Mal auf gegen sein Los, als er Abschied von der Gattin nimmt. Aber bald liegt der verschwommene Schein des Heilands über ihm, indem er von seinem hohen Rosse herab (wie Christus vom Kreuze) auf den Kriegsknecht, den Uri-Schwyzer, der ihm die Seitenwunde zu Pavia gab und der nun als Flüchtling in Lebensgefahr schwebt, herabblickt und nach kurzaufwallendem Zorn dem Quäler das Leben schenkt. Die Maske des Erlösers von Italien gleitet also in die des Welterlösers über. Er hat den Sinn gänzlich von Rache abgewendet. Den Konnetabel, der ihn gern an Moncada, dem Mörder seines Vaters, dem Nachsteller Pescaras selbst, rächen will, hält er ab. Selbst die Anredeweise Viktoria gegenüber ist mit der eines anderen

[18] Die Ausnahme, 366, ist nur scheinbar.

verschmolzen: „kleingläubig" klingt ernst mahnend, trotz des heitern Tones.

Über das Antlitz Pescaras gleitet also anscheinend eine Reihe von Masken. Die des treuen Vasallen deckt den Verräter; der Verräter aber löst sich auf in den macchiavellischen Prinzen. Bei der Besichtigung des Bildes vom Schachspieler kommt es den Verschworenen vor, dass der gehoffte Verräter zugleich in den Henker mit dem roten Wams hinüberflutet (spätere Variationen vom Henker: „Mörder," Viktorias scherzhafter Ausdruck, und „schlauer Heerführer," der plötzlich die herangelockten Feinde niedermetzelt). Der Verräter erweist sich doch bald nur als äussere Maske, wohinter sich der streng verschleierte „Veige" deckt. Dieser Kern verwandelt, veredelt, steigert sich, bis Pescara die rätselhafte Christusform anzunehmen scheint.

Das Rätselhafte besonders an den zwei grössten Gestalten, Thomas und Pescara, wird häufig vom Dichter durch die Zweideutigkeit ihrer Rede erreicht, die an sich half Entschleierung, halb Verschleierung ist. Obgleich diese Zweideutigkeit schon bei Jürg bemerkenswert war, machten damals a) melodramatische Versteinerung des Gesichts oder b) lebhafte Verleugnung des Kerns (wie Jürg dem Serbelloni gegenüber) oder c) schauspielerisches Ausnutzen eines Affekts irreleitend auf einen falschen Gegenstand bezogen (wie Jürgs Kummer beim Abschied von Rohan vor dem endgültigen Verrat) die wichtigsten Maskierungsmittel aus. Mit Meyers Virtuosentum wächst sein Gebrauch der feinlistigen, künstlerisch spielenden Zweideutigkeit, die ihren Höhepunkt im *Heiligen* ereicht.

In ihrer einfachsten Form bezieht sie sich auf Schein und Kern in der Gegenwart. Als z. B. König Heinrich (im *Hlg.*) als „christliches Gewissen von England" den Tod der Hexe Mary verlangt, beugt sich der überlegene Humanist Thomas mit den Höflingsworten: „Was vermag ich gegen die hohe Weisheit des Jahrhunderts, welche, O Herr, die Deinige ist." [19]

Zweideutig ist des Kanzlers wohlbekannte allegorische Unterrichtsmethode durch die Tierfabel, die den Erzähler die Fehler der Machthaber unbestraft rügen lässt. Zweideutig maskenhaft scheint der fast zur Leitmotivwichtigkeit heranwachsende maurische Spruch, der dem Bogner entschlüpft, als er, der Leibknecht des Königs, den

[19] *Hlg.* 56.

herantretenden Kanzler abweisen muss: „Herrlichkeit, der König schläft—gelobt sei, der nicht schläft noch schlummert." [20] Unter der Maske der rügenden Worte über die lasterhaften Pfaffen greift Thomas den König selbst an; nicht allein die Pfaffen verderben die unschuldige Jugend. Zweideutig klingt die Anspielung des Bischofs Thomas an den Höheren, den eifersüchtigen Meister, den er fürchtet; nicht an den Papst denkt Thomas. Maskiert erscheint Thomas' Antwort auf des Bogners Bitte, dass er zum König zurückkehre und „verzeihe, dass Gnade verloren ginge," „schlimm, wenn die süsse Gnade verloren ginge."

Eine Variation der Zweideutigkeit, die zwischen Schein und Kern der Gegenwart spielt, ist die Zweideutigkeit, die unter dem Schein der Gegenwart den zukünftig sich gebärenden Kern durchschimmern lässt und eine verhüllte Drohung darstellt. Unbewusst vom Redner lautet die zweideutige Prophezeiung, die scheinbar leere Verwünschung des sächsischen Bogenmeisters gegen den Kanzler; „Schade, Pfaffe, dass du kein Kind hast, das dir ein Normanne verderben kann." [21] Von der Existenz der Gnade ahnt die Welt nichts. Unbewusst ahnungsvoll—oder bewusst zweideutig—bittet der Kanzler ernst den König, ihn nicht in die Hand eines Mächtigeren zu geben, denn in der Schmach seiner Sanftmut müsste er ihm allerwegs Gehorsam leisten . . . auch gegen den König von England.

Hinter der Maske der Zweideutigkeit spukt ein leiser Hauch von Thomas' eigener Zaubermacht, als er sich vom Ruheplatz im Freien erhebt: „Unter dieser Eiche ist nicht gut wohnen. Es mag in der Vorzeit grausamer Zauber unter ihr getrieben worden sein!—Ihr Schatten verwirrt das Hirn." [22] „Der Unreine wird sich selbst zerstören" bezieht sich erstens auf den lasterhaften Pfaffen, den Thomas als Primas vorschlägt, schliesslich auf den König.

Obgleich die zweideutige Rede am reichsten im *Heiligen* blüht, kommt diese Art von Maske in fast allen Werken Meyers vor. Sie gehört beinahe zu den Attributen des verschleierten Menschen. Einige Beispiele mögen genügen. Bloss scheinbar mit dem König übereinstimmend klingen die Worte der Maintenon (im *L. e. K.*) in bezug auf den neuen Beichtiger, den hässlichen Jesuiten: „Je schlechter die Rinne, desto köstlicher das darin fliessende himmlische Wasser"; [23] den heimlichen Hass verdeckt und offenbart

[20] *Hlg.* 51. [21] *Hlg.* 43. [22] *Hlg.* 109. [23] *L. e. K.* 443.

sie. Selbst Sankt Pauli Worte über die Liebe klingen den sehnsüchtigen jungen Nonnen in Königsfelden doppelsinnig (*Frau Agnes und ihre Nonnen*). Einen Hauptschlüssel in der *Richterin* liefert die Zweideutigkeit, die in Stemmas wenigen, scheinbar einfachen Worten liegt: „Faustine, mein Gespiel . . . ich kann dich nicht richten." [24]

Fast zu allen Gelegenheiten scheint, wie schon bemerkt, Pescara sich hinter der Decke von Bildern auszusprechen. Direkte Zweideutigkeit spielt aber auch bei ihm eine grosse Rolle. Erschütternd tragisch lautet der Kern hinter der zweideutigen Antwort an den harrenden, gefolterten Kanzler: „Auch der Held, Morone, den Ihr Euch erwählt habet, entbehrt des Daseins." [25] Dieselbe verdeckte Todesstimmung offenbart sich in der zweideutigen Geste Pescaras, als der lauernde Moncada ihn um sein Ziel fragt. Bloss eine Handvoll Asche rafft Pescara auf. Dies kann wohl entweder Bestrafung und Verwüstung der aufrührerischen Städte bedeuten—Moncadas Wunsch gemäss—oder in finster religiöser Stimmung das Ziel alles Menschlichen. Sicher aber bedeutet es dem zwar listigen Spanier nicht die Wahrheit, die wiederum entweder der ganz nahe Tod Pescaras sein kann oder eng damit verbunden die Zerstörung aller seiner Grossheitsträume—eben hat er des Kaisers heimlichen, vertrauensvollen Brief verbrannt.

Statt in der typisch feierlichen oder tragischen Stimmung erscheint die unbewusste Zweideutigkeit des Appenzeller Kühers Uli (in *Der letzte Toggenburger*) [26] fast burlesk in der Rede zum Kaiser: „Ihr seid herzlich gemein [dem gemeinen Nutzen dienstbar] und ein niederträchtiger Herr [herablassend]."

Das Maskenhafte verstärkend und als Begleiterscheinung mit der zweideutigen Rede gleitet oft das zweideutige Lächeln über das Antlitz der Meyerschen Gestalten. Das charakteristische blasse Lächeln des Heiligen triumphiert in der Sterbestunde und wird im Tode vom Steinmetzen verewigt. Wie dies Lächeln des Heiligen grundtonangebend der Novelle vorausgeschickt wird, so erscheint gleich bei der Einführung Pescaras durch das Gemälde das geheimnisvoll maskierte Lächeln, das der Krieger „in dem streng gesenkten Mundwinkel versteckt." Dem dämonisch rätselhaften Lächeln

[24] *Richt.* 563.
[25] *V. d. P.* 376.
[26] *C. F. M Unvoll. P.* 80. Vgl. auch ibid. 65.

eines unbekannten Wesens ist der Zweizeiler *Vor einer Büste* ausschliesslich gewidmet.

Als der schöne Lelio [in *V. d. P.*] zweideutig lächelt,[27] scheint er Ironie gegen die Vergnügungen des Republikaners Guicciardin auszudrücken, der sich bei den Stallknechten von seinem fürstlichen Umgang erholt. Ebenso drückt er Ironie gegen den eingeschränkten Umgang selbst aus. In *Gustav Adolfs Page* „lächelt der Hauptmann [Wallenstein] zweideutig," [28] als er dem Pagen den scheinbar verräterischen Handschuh übergibt mit den doppelsinnigen Worten: „Er ist der Eurige." Das Maskenhafte des „gelben verschlossenen Gesichts" wird nur erhöht.

Auch in der letzten Novelle (*A. B.*) fällt das geheimnisvolle, schwache Lächeln Lukrezias auf, welches sowohl das Sphinxartige wie das Medusenhafte enthält und den jungen Richter völlig betört.

Trotz Meyers deutlich ausgesprochener Absicht, diese Lukrezia Borgia (in *A. B.*) als irdische Liebe darzustellen, im Gegensatz zur himmlischen Liebe der Angela, erscheint sie zwar allegorisch, doch teilweise oder sogar hauptsächlich als Nachfolgerin der grossen Rätselgestalten, als letztes Glied der Gesellschaft, von welcher Thomas und Pescara die grössten Vertreter bilden. Ob die Gestalt Lukrezias vom Dichter verzeichnet ist, wie Walter Köhler [29] behauptet, ist hier nebensächlich. Vielleicht bildet eben das fein Verschleierte der Meyerschen Lukrezia nicht den geringsten ihrer Reize im Vergleich mit der grell melodramatischen Teufelin Victor Hugos.

Gleich bei der ersten Erscheinung Lukrezia Borgias, bei ihrem Einzug in Este, wird das Rätselhafte an ihrer Erscheinung und zugleich die Maske, die sie sich selbst vor dieses Rätsel setzt, betont. Resultatlos fällt die Analyse der Wissenschaften durch die begleitenden, huldigenden Professoren aus. Dieses Rätselhafte, das in dem Urteil der Professoren als Grundakkord angeschlagen und als Summa der Novelle vorausgeschickt wird, geht sehr bald ins Paradoxe über. Als Hülle ist der Borgia die berückende, betäubende Schönheit verliehen, welche gewöhnlich üppige Sinnlichkeit begleitet. Ausserordentlicher, scharfer, kühler Renaissance-Verstand ist ihr aber zugleich geschenkt. Liebe kennt sie nicht, an Liebe glaubt sie nicht.[30]

[27] *V. d. P.* 236.
[28] *G. A. P.* 272.
[29] Walter Köhler, 170.
[30] *A. B.* 550.

Innerlich leidet sie an noch grösserem Widerspruch. Ihre „Schlangenklugheit“ [31] wird von der Sklaverei der Abhängigkeit begleitet. Dämonisch wird sie getrieben, wie schon der Moralwissenschaftler und der Astrolog ahnten, aber von keinem übernatürlichen, teuflischen Geist noch von irgend einem Gestirn. Ihre seltene Schönheit, der Schutz, den diese Schönheit gewährt, wird von ihrem eigenen Vater und Bruder genossen und ausgebeutet.

Aber beim Einzug „lächelt sie das Volk an, um die Schmach ihrer Abhängigkeit tief zu verstecken, kraft deren sie mit Vater und Bruder zu einer höllischen Figur verbunden war.“ [32] Noch tiefer sucht sie später ihr verräterisches Wirken im Dienst des ausgebrochenen Bruders zu verheimlichen—was dem noch schlaueren Kardinal trotzdem offenbar ist; Schach und Schachmatt wird gespielt. Sie benuzt dabei alle Mittel, ihren scharfen Verstand und ihren unwiderstehlichen Liebreiz.

Nicht nur über ihren Verrat, nicht nur über die Schmach ihrer Sklaverei legt Lukrezia eine Verhehlungsmaske. Auch die Heftigkeit ihres Begehrens, sich von der Vergangenheit zu trennen, verbirgt sie. Ausserdem setzt ihr die Klugheit dem Gemahl gegenüber eine diplomatische Maske auf; nie berührt sie seine wunden Punkte; nie erwähnt sie nach dem Verbrechen Don Giulio und den Kardinal. Die Regentschaft führt sie mit männlicher Entschlossenheit in der Abwesenheit des Gemahls, aber besonnen und mit Bescheidenheit führt sie den Triumphwagen.[33]

Neben dem spezifischen Rätsel, das Lukrezia kraft des Schicksals (Vererbung und Umgebung) bildet, neben der Verhehlungsmaske, die sie sich selbst darüber aufsetzt, benutzt sie, wie man erwarten sollte, die gewohnte Konventionsmaske der Renaissance in bezug auf Religion. Schon vor der Ehe zieht sie sich mitunter zurück in ein Kloster „nach der Sitte zu mechanischer Busse,“ [34] wie sie sich später jährlich einige Tage zu den Klarissen begibt. Konvention ist es nur, wenn sie „in der Gurttasche eine in Gold und gepresstes Leder gebundene Ausgabe der sieben Busspsalmen, ein beliebtes Handbüchlein der damaligen Hofwelt“ [35] trägt. Diese Konvention verwandelt sich jedoch in ein Paradoxon, als Lukrezia ihr Liebespfand, eine Haarlocke, in die Busspsalmen legt—ein Paradoxon, das in der Frühfassung [36] noch nicht vorhanden ist. Sich selbst betrügt

[31] *A. B.* 541.
[32] *A. B.* 379.
[33] *A. B.* 540.
[34] *A. B.* 377.
[35] *A. B.* 393.
[36] *C. F. M. Unvoll. P.* 289.

sie, indem sie den Bruder nach dem Tod euphemistisch nur den Ärmsten nennt und den Vater, den ruchlosesten Papst des Jahrhunderts, „den Guten."

Durch Meyers Kunst erhält auch das Äusserliche oft eine fein angedeutete, stofflich maskenhafte Wirkung. Als höhnendes, lügnerisches Maskierungsmittel mutet der bei ihrer Brautfahrt in Ferrara von fremder Hand aufgesetzte Myrtenkranz an mit den huldigenden Worten: „Der keuschen Lukrezia." So hüllt Lukrezia, die nach Jahren wieder Hinfällige, sich selbst in einen „blendend weissen Nonnenmantel" ein, als sie den ruchlosen Brief des Bruders zu sich steckt und den Richter bald darauf verführt.

Die allegorische Maske, welche der Dichter, der (schon erwähnten) ursprünglichen Absicht gemäss, der Lukrezia aufsetzt und welche an der rätselhaft verschleierten Gestalt als Übermass wirkt, wird später in dieser Untersuchung unter Meyers anderen allegorischen Masken behandelt.

Nicht nur die vollendete Lukrezia Borgia aber muss hier betrachtet werden, sondern auch ihre Vorläuferin in den Fragmenten. Andeutungen von Masken, verschiedenartigen Masken, zeigen sich in allen drei sich widersprechenden Auffassungen (oder vielleicht Phasen) der Lukrezia Borgia.[37] Lukrezia ist im ersten Fragment sowohl Produkt von Umgebung, von verdorbenen Familienverhältnissen, als auch Produkt der Vererbung, aber einer Vererbung nur in bezug auf die Verjüngungsfähigkeit des Vaters. Die Medusenmaske, Zeichen der starren Willenlosigkeit Lukrezias gegen den verruchten Bruder, entsteht aus dem ersten Grunde, während die allegorische Gestaltung „der lächelnden Heiterkeit, der beseligenden Gegenwart" aus dem zweiten entspringt.

Die Lukrezia des dramatischen Fragments aber besitzt nicht die leichte Natur des Vaters. Hier klagt sie über die düstere, unheimliche Intrigen-Atmosphäre, wo Verbrechen verborgen sind und wo auch sie gezwungen ist, Maske zu tragen: „O mein Bembo, es ist nicht leicht, ein helles Angesicht zu bewahren."[38] Obgleich sie

[37] Trotz des Briefes an Fr. v. Wyss, 22. Aug. 1891 (Frey *Briefe* I, 100): „Lukrezia Borgia, die es mich brannte den Professoren (Gregorovius) aus den Händen zu nehmen und in alle ihre authentischen Frevel wieder einzusetzen," trotz dieser post facto gegebenen Erklärung seiner Absichten scheint der Dichter geschwankt zu haben. Man vergleiche sie wieder mit Hugos Lucrèce.

[38] *C. F. M. Unvoll. P.* 290.

hier ausserhalb der Schuld steht, gibt sie doch Bembo schlaue Ratschläge, wie er sich, ohne Misstrauen zu erwecken, aus Ferrara retten soll. Es ist aber möglich, dass die Auffassung von der leichten Natur Lukrezias noch gelten sollte, dass das sorgenlose Angesicht der Welt gegenüber echt ist; allein dann trägt sie gegen Bembo Maske in einem Versuch, sich edel zu stellen.

In der dritten Auffassung stimmt die „vergebliche Mühe der Verbesserung" mit der rügenden Anklage Strozzis überein. Hier, wo man das Gesicht der umsonst ringenden Lukrezia sieht, wird das Maskenhafte nur in dem Doppelgängermotiv angedeutet: „So [hatte] (war) die auf sachten und klugen Sohlen sich (selbst) Entfliehende sich plötzlich wieder [gefunden] (selbst) begegnet und die Lucrezia von Rom trat (vor) die Lucrezia von Ferrara, umarmte sie und verschmolz mit ihr." [39]

Obgleich Meyers Technik in den raffinierten Rätselmasken der drei mächtigen Gestalten (des Heiligen, des Pescara und der Lukrezia Borgia) ihren Gipfel erreicht, darf man nicht die mehr oder weniger betonten Rätselmasken der kleineren Gestalten ausser Acht lassen.

Schon in *Huttens letzte Tage* erscheint in der Dämmerung auf Ufenau der paradoxe Pilger, „ein kühner Wuchs, geduckt in Mönchsgewand," *Huttens Gast,* der hinter Schweigen oder lakonische Antworten zurücktritt, dessen Gesicht, als später die Lampe darauf fällt, ein Rätsel mit den weltfremden Augen, dem entschlossenen Mund, der planenden Stirn bietet. Der wahre Kern des Pilgers (die selbstberauschende, sublimierte Sensualität eines Bernini mit der fanatischen Grausamkeit eines Zubaron verbunden, in der Selbstgeisselung und dem Gebet exemplifiziert) entlarvt sich erst durch einen Blitz in der Nacht. In den späteren Werken Meyers kehrt dieses Wesen wieder, aber zerspalten in den wahnsinnigen Madonnenverehrer und Schwestermörder Agostin (in *J. J.*) und den Mönch Moncada (in *V. d. P.*).

Die Maske Loyolas aber scheint den fiebernden Augen Huttens nicht nur das doppelte Wesen—den Asketen-Sensualisten, den Weltfremden-Weltklugen—sondern ausserdem ein flutendes, proteusartiges Wesen zu decken. Bald lässt sich der Teufel selbst ahnen: die Gestalt erscheint in der Dämmerung, begleitet von Schwefelgeruch, um mit dem Hahnenkrähen zu verschwinden.

[39] Wörtlich so bei Meyer, *C. F. M. Unvoll. P.* 299.

Wiederum wächst diese Form bei dem Verschwinden empor, hinaus in die Zukunft als die Verkörperung des verwundeten, giftig kämpfenden Drachen, Roms.

In der nächsten Dichtung (*Engelberg*) deckt eine leicht rätselhafte Maske den Habsburger Rudolf, der mit dem späteren, zwar viel edleren Schwedenkönig fern verwandt ist. Auch Rudolf leugnet, dass er nach der Krone trachtet, er tadelt leicht den Knaben-Künstler, der ihn mit der Kaiserkrone zeichnet. Er ist der „fromme Graf, der bescheiden" behauptet, dass nur ein Wunder Gottes ihn, den schlichten Mann zu solcher Würde erheben könne. Gustav Adolf selbst erscheint zuerst in der Ferne (in *J. J.*), um später (in *G. A. P.*) ganz in die Nähe zu treten. Mit gerechter Empörung darf der selbstaufopfernde Retter der Protestanten die zuchtlosen, kleinlichen deutschen Fürsten bitter rügen. Doch wird seine eigene selbstlose Haltung zu einem gewissen, unbeträchtlichen Grade in eine bewusst oder unbewusst heuchlerische Maske verwandelt durch eine frühere Episode, durch seine Reaktion während des Nürnberger Banketts auf den Ruf „Hoch Gustav, König von Deutschland." [40] Obgleich er die Huldigung abweist, bleibt er dem Ausrufer, dem Pagen Leubelfing, besonders hold, weil dieser ‚den möglichen ruhmreichen Ausgang seines heroischen Abenteuers in eine kühne prophetische Formel gefasst habe.' [41]

Er selbst gesteht, als er die ernste Nähe des Todes fühlt, dass er nicht ohne ein Gelüst nach der deutschen Krone gekommen sei. Obgleich die maskenhafte Wirkung hier einigermassen verschwindet, indem Gustav Adolf sich selbst analysiert und klarlegt, taucht jedoch bei den Worten: „Meinen Ehrgeiz überwog die Sorge um das Reich" der Zweifel auf: hat der König nicht unbewusst das Gewicht der beiden Motive verwechselt? Schliesslich aber wird diese Maske mit einer anderen überlegt, mit der Christusmaske.

Das Maskenhafte ist bei Grace, der Sarazenin, der blutjungen Tochter des Heiligen, so ins Schattenhafte gesteigert, dass man eigentlich nur die dunklen Augen, die langen schwarzen Haare oder die zuckende Hand sieht. Dreifach maskiert liegt sie in der Burgkapelle auf der Totenbahre: ihr seelisches Leben weiter zur ewigen Verschleierung bestimmt; sie selbst, ‚die unreife Kebsin des alten Königs' als Königin geschmückt, während die kleinen Hände keusch den schwarzen Schleier ihres Haares zusammenhalten, der

[40] *G. A. P.* 232.

[41] *G. A. P.* 244.

vom Scheitel fliessend die zarten Wangen einrahmt und die zwei Wunden des Halses bedeckt.[42]

Dem Volke gegenüber verbirgt Meyers Dante (*H. d. M.*) oft die eigene Meinung, widerspricht ihr sogar; Friedrich II. lässt er als Lästerer auftreten, weil diese Auffassung zum Volksglauben gehört; den Kanzler Petrus de Vinea dagegen, an dessen Schuld er glaubt, rettet er. Hinter der mit würdiger Herablassung angelegten (schon erwähnten) Höflingsmaske bleiben seine innersten Gedanken verschleiert; unverständlich ist dem Hofkreis sein Traum vom künftigen Reich, wo die beiden höchsten Kräfte der Menschenseele, Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, vereinigt sind; unverständlich sein Glaube an das Übergewicht vom Guten über das Böse in der Welt. Seine mehrmals benützte Antwort: „non liquet“ [43] ist für das Maskenhafte an ihm bezeichnend. Verschleiert bleiben auch seine tiefsten Gefühle gegen die Vaterstadt, die ihn verbannt hat. Darüber „verhüllte er sich schweigend das Haupt. Was in ihm vorging, weiss niemand.“ [44]

Unter den Gedichten seien nur einige auffallende Beispiele von rätselhaft verschleierten Gestalten hervorgehoben. Raubt z. B. Frau Laura (in *Der Tod und Frau Laura*) den Lorbeer, das klassische Zeichen des Todes, für Petrarca bestimmt, aus Opfermut, um den Geliebten zu retten? Oder schmiegt sie sich diesen Lorbeer (zugleich das Zeichen des Ruhmes) um die eigene Stirn, um dadurch dichterische Unsterblichkeit zu gewinnen? Oder sucht sie zugleich diesen Ausweg aus den peinigenden Verwicklungen des Lebens, also den erlösenden Tod? Oder ist sie eine frühe Charlotte Stieglitz?[45] Dieselbe Rätselhaftigkeit entsteht wieder in *Pentheus*, aber mit dynamischer, nicht elegischer Wirkung. Geheimnisvolle Verschleierung trotz pantomimischer Entschleierung geschieht bei der verzerrt plastischen Gestalt der jungen Venezianerin (im Gedicht *Venedig*), wo man Zeuge zu ihrem Erbleichen, Schwanken ist, ohne ein Wort zu hören, ohne den Causalitätsgegenstand zu erblicken, während Rätselhaftigkeit mit entgegengesetzten Mitteln bei *Jung Tirel* erzielt wird, wo die raunende Stimme gelöst von der Gestalt auf dem Hintergrund der unheimlichen Landschaft wirkt.

[42] *Hlg.* 92. [43] *H. D. M.* 355. [44] *H. d. M.* 376.

[45] Vgl. Max Nussberger (252), der in Frau Lauras Gebärde ihren heldenmütigen Versuch sieht, dem Geliebten den aufrüttelnden Impuls, dessen seine Muse bedurfte, zu verschaffen.

In den Gedichten trägt auf eigentümliche Weise selbst der Begriff Zeit, Zukunft, Verschleierungsmaske und Rätselmaske. Dieses Phänomen wurzelt nicht nur in dem Faktum, dass die Zukunft dem Menschen verborgen bleibt, sondern auch in des Dichters Anschaulichkeitsdrang und in seinem spezifischen, tragischen Gefühl vom „Noch“ [46] (am klarsten exemplifiziert in *Ultima latet*).[47] Am deutlichsten kommt es zum Ausdruck in *Cäsar Borjas Ohnmacht*, wo Cäsar der „Entscheidungsstunde“ zuruft: „Entlarve[48] mir dein kühnes Angesicht.“

Ganz eng verwandt mit den meisterhaft vollendeten Rätselmasken des grossen Heiligen, des Pescara, sind die angedeuteten Masken des Toggenburgers, Friedrichs des Zweiten, des Petrus de Vinea in den unvollendeten Prosadichtungen Meyers.

Dass der Dichter in dem Entwurf zum Roman, *Verstrickte Haare*, (*Der letzte Toggenburger*) dem Dynasten unverkennbar eine Maske verleihen wollte, geht aus zwei verschiedenen Briefen [49] hervor. Im Fragment *Der letzte Toggenburger* wird das Rätsel-

[46] Die Beobachtung, dass Meyer seine eigentümlich verschleierte Ängstlichkeit der Zukunft gegenüber häufig in dem Wort „Noch“ krystallisiert, verdanke ich einem Hinweis von Dr. E. Feise.

[47] Man vergleiche Meyers Wortwahl, „ultima latet,“ mit Mörikes „Una ex illis ultima“ (Motto auf der alten Stutzuhr im Gedicht *Besuch in der Kartause*) um denselben Begriff personifiziert zu sehen. Hier bei Meyer wird eben das heimtückisch Verschleierte betont.

[48] Zwar nicht gesperrt im Original.

[49] a) An Georg v. Wyss, 17. Mai 1880 (Frey *Briefe* I, 45), „Nun liegt mir daran, neben dem geschichtlichen Urteil über die Charaktere des Grafen, Redings, Stüszis, mir einen klaren Begriff zu bilden, wie ungefähr—frühere hingeworfene Worte vorausgesetzt—der Graf zwischen Reding und Stüszi, welche beide ich, einen kurz nach dem anderen, an sein Sterbelager zu bringen wissen werde, den Streitapfel, mit historischer Wahrscheinlichkeit werfen konnte, d. h. welche Länder seines Erbes und mit welchen verdeckten Worten er zweideutig Beiden versprechen mochte.“

b) An Louise v. François, 10. Mai, 1881, „In der Ostschweiz gibt es einen Dynasten, einen genialen Menschen, Graf v. Tockenburg, der mitten in dem aufschiessenden Freistaat . . . einen Staat gründet, immer höher strebt . . . durch seine Kinderlosigkeit die Beute der Schweizer wird und in solchem Hasse gegen dieselben entbrennt, dass er auf seinem Sterbelager Schwitz und Zürich mit dämonischem Truge beide zu seinem Erben einsetzt, wodurch der fürchterlichste Bürgerkrieg entsteht. Die Aufgabe ist, diesen Charakter (natürlich einen ursprünglich edeln und immer grossartigen) durch alle Einflüsse dieses ruchlosen und geistvollen Jahrhunderts . . . zu diesem finalem Verbrechen zu führen.“

maskenhafte an der Gestalt im Urteil des Sennen, wie aus dem Munde des griechischen Chors, betont: „Ihr seid ein tiefer, dunkler Herr. Wer mag Euch erkennen?“ [50] Die erste Andeutung dieser Maske gibt uns der Dichter (im Text) in den „finsterblauen Augen,“ [51] den tiefen weissen Brauen des schweigsamen Grafen. Die unheilvolle Wirkung dieser Maskierung wird charakteristisch in einem (schon erwähnten) Kunstwerk vorausgeschickt, resümiert in dem alten Gemälde auf der Schlossmauer von den zwei ringenden Gestalten mit verstrickten Haaren.

Edler, aber ebenso verschleiert sollte der Staufe, Friedrich der Zweite, erscheinen. Acht Mal in acht verschiedenen Werken [52] oder Werkanfängen tritt diese mächtige Gestalt auf, die den Dichter Jahrzehnte hindurch beschäftigte und die er doch nicht bewältigen konnte.

In der Planskizze Kögel (V) hat der Dichter die grosszügige Formel für die Gestaltung des Hohenstaufen gegeben, die mehr oder weniger alle Fassungen durchläuft: „Friedrich ist auch einer jener Rätselmenschen.“ Das Rätsel sollte auf den drei Nationalitäten und auf seiner möglichen Freigeisterei fussen. Schon bei der ersten Erscheinung des Hohenstaufen in Meyers Dichtung in dem Fragment *Eine grosse Sünderin* (I), fast ein Jahrzehnt früher geschrieben, ist das Rätselhafte bemerkbar. Selbst, wo der Kaiser allein sitzt, die öffentliche Maske des zuversichtlichen Weltherrschers zur Seite gelegt hat und in schwerer Sorge über die päpstliche Bulle nachsinnt, bleibt die Kernfrage seines Atheismus ungewiss verschleiert, obgleich angedeutet. Diese Freigeisterei spuckt neckend hinter der von Ferne her gesehenen Rätselmaske des Staufen in der *Hochzeit des Mönchs*, wo der Schwiegersohn Ezzelin,

[50] *C. F. M. Unvoll. P.* 80.

[51] *C. F. M. Unvoll. P.* 74. Das modifizierte Adjektivum kennzeichnet wahrscheinlich den geplanten Wandel des Charakters bei dem Toggenburger, wie dieser Wandel in dem Brief an L. v. François skizziert wird (10. Mai, 1881).

[52] I. *Eine grosse Sünderin, C. F. M. Unvoll. P.* 268, 1881.
II. *Hochzeit des Mönchs.* 1883.
III. Fragment (sizilianische) *Richterin, C. F. M. Unvoll. P.* 269.
IV. Fragment M (und K) *Petrus Vinea, C. F. M. Unvoll. P.* 193 (und 190).
V. Planskizze Kögel: *Petrus Vinea*, Okt. 1890, *C. F. M. Unvoll. P.* 176.
VI. Planskizze Frey: *Petrus Vinea* 1891, *C. F. M. Unvoll. P.* 178.
VII. *Kaiserliches Schreiben* (Gedichte).
VIII. *Kaiser Friedrich der Zweite* (Gedichte).

selbst ein schlauer Anti-Kleriker, den verdammenden Dreireim des Kaisers einen heiteren Scherz nennt.

Entschleierung in bezug auf Friedrich als Freigeist kommt erst im Fragment *Die* [*sizilianische*] *Richterin.* Das Jahr und die Gelegenheit werden sogar festgestellt, wo schon der frühreife, sechzehnjährige Knabe Ungläubiger, eigentlich Zweifler wird. Maske muss er jedoch von nun an tragen, wenn er das fromme Volk retten will. Doch wird die Maske des Agnostikers Friedrich in diesem Fragment wenig benutzt. Das Gewicht liegt auf der Maske des Meisterpolitikers, der in der Leben-und-Tod bestimmenden Versammlung zu Palermo die verschworenen Adeligen (die selbst schlau verhüllte Gestalten sind) leicht zu unterhalten scheint, der als einschmeichelnder Kavalier den erstaunlich kühnen Widerstand der schönen Herzogin Stemma zu entwaffnen sucht — obgleich ein Blitz von Jähzorn ihn zuerst verrät.

Trotzdem erscheint der Kaiser mit den hellen, milden Augen hier als eine offene Gestalt im Kontrast zur tiefverschleierten Stemma wie er auch im Fragment O, *Petrus Vinea,* gegen den verdeckten, schleichenden Kanzler klar leuchtet. Gegen den strengen, kühlen Kanzler wirkt er im Gedicht *Das kaiserliche Schreiben* als warm empfindender, spontaner Mensch in seinem ergreifenden Kummer über den Selbstmord des Sohnes, indem er nicht allein die eigene Sorge, sondern das eigene Verschulden allen Vätern offenbaren will. Auf eine Gebärde des Kanzlers jedoch ‚wirft er würdevoll Purpurfalten über die eigene Qual.'[53]

Während Fragment M (IV) den Kaiser neutral, farblos zeigt, erweisen beide Planskizzen zu Petrus Vinea aus den späten Jahren (die von Kögel und die von Frey) starke Andeutungen, dass der alternde Kaiser sein wachsendes Misstrauen hinter einer Maske verborgen hält. Im Leben erscheint der Kaiser Friedrich also zuweilen klar gegen finstere Gestalten, öfters selbst verschleiert.

[53] Charakteristischerweise erfindet Meyer diese würdevolle Verschleierung der Qual. Vgl. Otto Blaser (52), der den Wortlaut des historischen Schreibens wiedergibt (ohne auf des Dichters Maskierungstendenz aufmerksam zu machen): „Der väterliche Schmerz über den Tod meines erstgeborenen Sohnes Heinrich überwiegt das Urteil des strengen Richters und treibt eine Tränenflut . . . hervor . . . So betrauerte David seinen Erstgeborenen . . . Selbst der schärfste, durch widernatürlichen Ungehorsam von Kindern erzeugte Schmerz ist für Eltern kein wirksames Heilmittel gegen den Schmerz, welcher aus ihrem Tode hervorgeht . . . Deshalb befehle ich . . . Seelenmessen . . ."

Auf den eigenen Tod (im Gedicht *Kaiser Friedrich der Zweite*) legt er grandiose, ewige Verschleierung, indem er Befehl erteilt, die leere Kutte prächtig im Palermodom einzusargen, während er selbst ostwärts segelt. Grossartiger, erlösender Betrug wird also zweifach benutzt: tot, versöhnt mit der Mutterkirche scheint der Staufe zu liegen, während er noch lebt und zwar zwischen Tempel und Kirche weilt.

Während der Staufe in verschiedenen Umgebungen oder in verschiedenen Fassungen in Dunkelheit wechselt, verbleibt sein Kanzler Petrus de Vinea immer verschleiert. „Mein Stoff ist der Verrat des Pier della Vigna," sagt der Dichter in der Planskizze Kögel (Okt. 1890). „Auch der ist dunkel, unaufgeklärt."[54] Schon in der *Hochzeit des Mönchs* ist der heimliche Verrat des Petrus dem Tyrannen Ezzelin „leuchtend klar wie die Sonne"; nur Ezzelin (der Schwiegersohn) und Vinea haben den Kaiser begleitet, als der verhängnisvolle Dreireim, der später dem Papst überliefert wurde, von des lachenden Kaisers Lippen fiel.

Im Fragment *Der* [*sizilianischen*] *Richterin* steht der Grossrichter Petrus, obgleich nicht als Verräter, doch als düstere, undurchschaubare Macht neben dem Kaiser. Er beobachtet die Etiquette des Dieners gegen den Kaiser, indem er z. B. lange im Schlossgarten in anstandsvoller Entfernung wandert, bis der Kaiser ihn ruft. Er hat jedoch, gegen seines Herrn Befehl, das Blatt mit dem Zeugnis gegen die Herzogin bewahrt; sogar heimlicher Inquisitator scheint er zu sein. Obgleich seine meisterliche Fähigkeit, Frevel in allen Schlupfwinkeln auszustöbern und die Herzogin in ihrem eigenen Netze zu fangen, hauptsächlich den Triumph des Kaisers ermöglicht, weiss der Kaiser nicht, ob Treue ihn treibt oder die Machtsucht, die Leidenschaft des Richtens. Die Möglichkeit des Bösen, des Verrats zeigt Petrus also hier. Auch lässt sich im Fragment H (der Turmszene in Calabrien) nicht herausstellen, aus welchem Grunde die Verstellung des Kanzlers hier entspringt, als er z. B. der zornig empörten, anklagenden Königin Margareta sanftmütig antwortet, während seine Augen lodern.

Ein eigentümlicher, theatralischer Wechsel zwischen Maske und Gesicht findet im Fragment O statt: nachdem zuerst der leise schleichende Kanzler sich durch die unheimlichen, geflüsterten Worte, „Da liegt das Ungeheuer" (der schlummernde Kaiser),[55]

[54] *C. F. M. Unvoll. P.* 176.

[55] *C. F. M. Unvoll. P.* 199.

völlig zu entlarven scheint und diese Worte gleichzeitig durch den ahnungsvollen Ausruf des erschreckten, träumenden Kaisers weiter projektiert werden, setzt sich der Kanzler schnell die Maske fest, als der Kaiser erwacht und Petrus ihn lächelnd auf Jugendzeiten zurückführt. Und doch ist dies nicht eine reine Schurkenmaske; dagegen streitet der gemischte Ausdruck von Liebe und Abscheu auf dem unbeobachteten Gesicht des Kanzlers, sondern wieder Rätselmaske.

Obgleich etwas Spezifisches im Fragment M mit dem „Geheimnis" des Kanzlers angedeutet wird, ist dies doch wieder charakteristisch verschleiert. Der Dichter scheint allerdings in bezug auf seinen Plan mit diesem Geheimnis geschwankt zu haben, aber in beiden diametral verschiedenen Fassungen verbirgt der Kanzler das Geheimnis hinter einer Verrätermaske. Im novellistischen Fragment M, worin Frau Phemia (die feine Griechin, selbst eine verschleierte Gestalt) sterbend dem geliebten Kaiser offenbart, dass ein schwer verhülltes Geheimnis ihren Gattin, den Kanzler, im Schlafe quäle, dass dieser Plan den Kaiser und sein Geschlecht aus höchster Not retten könnte, dass der Kanzler jedoch das Geheimnis aus einer Art Verachtung gegen seinen Herrn wahre, liegt die Schuld also in dem Verschweigen eines Plans. Doch kann dieses Geheimnis (das nirgends im Fragment, sondern nur in den Planskizzen Kögel und Frey offenbart wird) schlaueste romanische Berechnung bedeuten. Wenn der Kaiser nämlich auf gewisse unzweifelhafte Rechte dem Papste gegenüber verzichte, sich vielmehr entwaffne, um durch Grossmut Grossmut zu erwecken, so liefert er sein Leben, dem anscheinend idealistischen Plan des Kanzlers zufolge, in die Hand des ruchlosen Papsts. Hiergegen scheint am Schluss der selbstaufopfernde Tod des Kanzlers, die Treue zu beweisen. Selbst wenn der Dichter beabsichtigte, Petrus als einen edlen, aber verkannten Staatsmann zu schildern, sollte zweifellos ein grosser Teil des Reizes eben an der verwirrenden Verschleierung dieses Geheimnisses liegen.

Man kann sich der Überzeugung nicht erwehren, dass der Dichter mit seinem Petrus Vinea eine ebenso hohe Potenz von Rätselhaftigkeit, vielleicht eine höhere Potenz, gegeben hätte als mit seinem Thomas Becket.

VIII.

DIE RÄTSELMASKE CHRISTI.

Unter die rätselhaft verschleierten Gestalten in Meyers Werken darf Christus, diese höchste, undurchdringlichste, edelste und häufigste Erscheinung eingereiht werden. Nach dem rätselhaften Wesen Christi wird in drei Novellen deutlich gefragt. Als symbolische Antwort schimmert die byzantinische Todesmaske,[1] die Rätselmaske des Erlösers; bald starrt der Tod (der Mensch) den Beschauer an; bald leuchtet Leben (der Gott) hervor. Bis zur Schaffenszeit der *Angela Borgia* scheint Meyers Christus gewöhnlich hinter dieser Maske hervorzublicken.

Selbst die kühne Frage, ob der Nazarener ein edler Mensch oder Betrüger sei, wird in der *H. d. M.* aufgeworfen und unbeantwortet gelassen, indem Ezzelin Christus zu einem „Sterngetriebenen" stempelt. Wiederum wird die allgemeinere Frage, ob Christus Mensch oder Gott sei, sowohl im *Am.* wie im *Hlg.* unbeantwortet gelassen. Dort zeugt Schadaus Verdammung des Servetus, der im Heiland nur den Menschen sieht, von jugendlichem Fanatismus. Hier im *Hlg.* führt Hans' Beweis für die Göttlichkeit des Salvators (seine Fähigkeit, den Feinden zu vergeben), was Thomas zuerst scheinbar gelten lässt, eigentlich zu nichts, da Thomas auch dem Verräter Fauconbridge vergibt aber ausdrücklich sagt, dass er zweifle, ob der Nazarener dem Schänder der Seele und des Leibes seines unschuldigen Kindes vergeben hätte. Die Behauptung, dass Thomas, der Heilige, dieselbe Höhe erreicht habe, da dem Nazarener die noch höhere Probe niemals gestellt war, wird nur ganz dunkel angedeutet. Die Frage, Mensch oder Gott, bleibt also auch hier unbeantwortet.

Thomas fügt zwar gleich die positiven Worte hinzu; „und da er zugleich ein Gott ist,"[2] vernichtet diese aber mit der negativen Parenthese: „wie die Kirche behauptet." Für diese Kirche, dieses

[1] *Hlg.* 104. Zwar bezieht Meyer diese Maske nur auf Thomas; da sie aber den theologischen Erörterungen im *Hlg.* völlig entspricht, darf man wohl annehmen, dass der Dichter sie auch an sich gelten lässt. Auch entspricht das Einflechten dieser Schaffhausener Todesmaske der wohlbekannten Gewohnheit Meyers, das Motiv einer Novelle in der Form eines Kunstwerkes als Schlüssel anzugeben. Vgl. auch S. 28 dieser Untersuchung.

[2] *Hlg.* 170.

Betrugswesen, zeigt Thomas sonst nur Verachtung. Der Nazarener scheint sich eher in Thomas' verborgenen Gedanken hier zu einem ewigen Prinzip der Gerechtigkeit entwickelt zu haben; „Er kann den Mord seines Lammes nicht vergeben ohne eine schwere und völlige Sühne, weil er sich selbst, das heisst die Gerechtigkeit, die sein Wesen ist, nicht zerstören kann. . . ." [3]

Die Anrede an den Gekreuzigten, „du himmlisches Gemüt," braucht wenig als Beweis für Thomas' Trinitarianerglauben beizutragen, da diese Anrede eben zur selben Zeit angewendet wird, da er ihn als Bruder behandelt. Es ist bezeichnend, dass Thomas nie den Namen Christi ausspricht; immer heisst der Heiland der Nazarener, der Fürst des Schmerzes oder der König der verhöhnten und gekreuzigten Menschheit.

Wenn Beweise für Thomas' Glauben an die Göttlichkeit Christi fehlen, so beschreibt seine Einstellung zu ihm als idealem Menschen eine immer höhere Kurve. Thomas hatte das Bild des Nazareners, bis der Kummer und der Tod ihn selbst trafen, aus seinen Sälen verbannt. Als er sich selbst gepeinigt, geschändet sieht, wendet er sich an ihn aus Mitleid. Parallele spürt er wohl auch zwischen der eigenen Sanftmut und der des Nazareners. Er bekennt sich nicht zu ihm als dem Sohne Gottes, sondern als dem Führer, Bruder.

Als einer der stärksten Beweise gegen die Göttlichkeit Christi dient die schwer zu beantwortende Frage: würde der allmächtige, allweise Gott seinen einzigen Sohn in die Qual eines grässlichen, menschlichen Todes senden, wenn dieser fruchtlos bleiben sollte? Gerade das Vergebens dieses Todes wird zu wiederholten Malen betont; der sonst ruhige, alte Chorherr Burkhard z. B. fühlt sich kriegerisch und rachsüchtig gestimmt beim Bericht der südfranzösischen Ketzer; Streit bricht aus am heiligen Meinradsbrunnen; Hass regiert noch die Welt, behauptet Bertram de Born. Die Rätselgestalt wird Paradoxon. Der Friedensstifter bewirkt den Krieg.

Von grösserem Gewicht in der Deutung der Christuserscheinung, nach der Seite des Menschen hin, ist die sehr stark betonte, wundertätige Macht der Verjährung. Wie der Wein, das Blut des Bodens, der allmählich stärkt und würzt, wirken die Heiligen, Sankt Felix und Regula. Auch die Lieblichkeit der verjährten Gesichter auf der Wandtapete empfindet Hans im Gegensatz zum Grauen, das er vor Thomas spürt.

[3] *Hlg.* 170.

Das Argument, das in den Parallelisierungen liegt, die in nicht weniger als fünf Novellen ausgeführt sind, ist ebenso wichtig und viel reichhaltiger ausgewirkt.

Leicht angedeutete Duplizierung Christi findet bei der Gestalt des „guten Herzogs" statt, den die „überlegene Milde," [4] „die schmerzliche Milde," [5] das Bewusstsein, dass es ‚sicherer sei, Frevel durch Opfer der Liebe zu tilgen,' [6] kennzeichnet. Er ‚harrt bis ans Ende' seines Martyriums, weigert sich aus seinem Jerusalem zu fliehen. Die Kontrastierung mit der Judasgestalt erhöht die Wirkung; auch die dreissig Zechinen werden bezahlt. Fest und ruhig widersteht der Verratene der Aufforderung Lecques' (des kampflustigen Jüngers Petrus), Rache zu üben.

Diese Parallelisierung findet aber im grössten Stil statt bei Thomas, der fürstlichen Geblüts mütterlicher Seite ist, vor seiner Geburt durch die weisse Lilie gekennzeichnet wird, sich von des Vaters Geschäft abwendet, Hirt der Armen bis zum blutigen Tode ist und mirakelhaft auferstehт.

Die wirkungsvolle Parallelisierung zwischen Heiland und Pescara ist schon erwähnt.

Die Parallelisierung wiederholt sich bei Gustav Adolf.[7] Wie Christus in Jerusalem zieht Gustav Adolf in Triumph in Naumburg ein, von jubelnden Scharen verehrt. Die leise Andeutung von wundertätiger Macht ist dem Erlöser Deutschlands verliehen durch die Möglichkeit, dass der Lauenburger durch den Einfluss des Königs zum reuigen, verlorenen Sohne wird. Dieser Schein aber ist wiederum nur Larve für eine andere Parallele, für den Verräter Judas. Mit „dem Haupt voll Blut und Wunden" schliesst die Handlung.

Der Dichter hatte früher mit kühnen Strichen einer weiblichen Gestalt, dem Bauernmädchen Gertrude, (im *P. i. N.*) den Christusschein verliehen. Parallelisiert werden die Dornenkrone, die blutende Stirn, der Hohn der Begleiter (der Nonnen), der göttliche Zorn, darauf Reinigung des Tempels (Zerstörung des Gaukelkreuzes), das Sinken unter der Last des Kreuzes, die Befreiung des Volks (vom Aberglauben). Dieser Christusschein wird jedoch verehrungsvoll, leise angedeutet, nur geahnt hinter der Allegorie der gepeinigten Wahrheit.

[4] *J. J.* 158. [5] *Ibid.* 126. [6] *Ibid.* 158.

[7] Vgl. auch Harry Mayne, (208): „[Gustav Adolfs] Lebensausgang wird vom Dichter (wie der des Hlg. und später der Pescaras) leise dem des Heilandes angeähnelt."

Diese Nebeneinanderstellung von Christus und Wahrheit erinnert aber an die Gegenüberstellung von eben diesen beiden in dem *S. v. d. K.*, wo der neugebackene junge Theolog Pfannenstiel in seiner Dissertation versucht hat, den heimkehrenden, gehöhnten, aber später strafenden Odysseus als eine symbolische Darstellung des Heilands beim letzten Gericht zu schildern; wo der Freigeist General Wertmüller dagegen, obgleich einig mit Pfannenstiel, dass „eine Devise in das Zuckerwerk hineingebacken" sei, in Odysseus „jede in Knechtesgestalt misshandelte Wahrheit mitten unter den übermütigen Freiern, will sagen Faffen," [8] sieht.

Ganz leichte Anähnelung an Christus findet, trotz einer kurzen Aufwallung von bitterem jungem Skeptizismus, bei Julian Boufflers statt durch die Sanftmut, die Reinheit, die Vergebungsfähigkeit seines Herzens, die Schlichtheit seines Wesens, seine junge Kreuzigung. „Unschuldig wie der Heiland" nennt ihn Père Amiel, und der Dichter erwähnt „das Golgatha" des Kindes.

Verschiedene Sonderbarkeiten in der Dichtung Meyers in bezug auf die Darstellung Christi: a) die auffallend häufige Parallelisierung zwischen dem Helden einer Novelle und dem Heiland, b) die Klarlegung und Betonung der Macht der Verjährung, sogar fast die Demonstration der Evolution des Heiligen, c) die Betonung des Adels und der Reinheit der ursprünglichen Erscheinung, d) das „Vergebens" des Todes Christi, e) die Nebeneinanderstellung von Begriff und Christusgestalt, sozusagen mit Gleichheitszeichen dazwischen (Gerechtigkeit und Christusgestalt in *Hlg.*, Wahrheit und Christusgestalt in *P. i. N.* und im *S. v. d. K.*), alle diese Eigentümlichkeiten, als Gesamtheit genommen, werfen ganz leisen Zweifel über die Göttlichkeit Christi. Halb ist Christus also ein Wesen historischen Fleisches und Blutes edelster Art und halb verkörpert er menschliche Ideale (Barmherzigkeit, Liebe, Reinheit, Gerechtigkeit), nach denen der Mensch strebt und zu denen er sich wirklich, besonders durch den veredelnden Einfluss nahen Todes aufschwingt. Zur selben Zeit bietet dieses hehre, rätselhafte Wesen dem tiefernsten, verehrungsvollen rationalen und irrationalen Suchen des Dichters—die byzantinische Maske. Seltsam verschmolzen sind hier also die Ideen Friedrich Theodor Vischers und David Friedrich Strauss' mit dem todesverherrlichenden Dichtertum Meyers.

Doch rückt in der letzten Novelle, in *Angela Borgia*, geschrieben

[8] *S. v. d. K.* 123.

ja nach schwerer Krankheit, diese Gestalt eine bedeutungsvolle Stufe weiter hinauf; sie winkt als übermenschliches Ideal und doch als Individualität (Christus mit dem Aas). Lukrezia entschuldigt sich, weil sie „einen ganz Unvergleichlichen und Unerreichbaren in die Menschheit einreihte und das Heiligste selbst in unser weltliches Gespräch verflocht.“ [9] Christus repräsentiert hier die allgegenwärtige, verborgene, siegreiche Macht der Barmherzigkeit. Die Allgegenwärtigkeit wird angedeutet dadurch, dass diese Macht politische Grenzen sprengt (in Persien und in Italien herrscht dieselbe Auffassung); die Verborgenheit durch die Betonung der symbolischen, roten Farbe auf der Rückseite des persischen Teppichs; die siegreiche Macht z. B. durch die Überwältigung der grössten Sünderin Lukrezia. In dieser letzten Novelle steht zum ersten Mal die Göttlichkeit Christi ausser Zweifel.

Im Kontrast zu diesem siegreichen, zweifältigen Christus (dem göttlichen und dem menschlichen), geheimnisvoll im Hintergrund gehalten, doch allen anderen überragend, steht im Vordergrund in *Angela Borgia* die grell beleuchtete Verzerrung, die Larve des künstlich geschaffenen Christus der Kirche. Der Kardinal gesteht frech, dass dieser Christus eine nützliche theologische Erschaffung sei, von der Kirche zum Himmelskönig erwählt, zum Himmel verbannt.[10] Als Lästerung, Raserei wirkt jedoch der Ausbruch des Geier-Kardinals, der personifizierten Sünde gegen den immer verehrungsvoll verschleierten Christus des Dichters.

Das Schema dieses so häufigen mittelbaren und unmittelbaren Erscheinens der Christusgestalt ist folgendes:

A. In 3 Novellen wird die Frage nach Christi Wesen aufgeworfen,

   a) Edler Mensch oder Betrüger, *H. d. M.*
   b) Mensch oder Gott, *Am.* und *Hlg.*

B. In 7 Novellen wiederholt sich in 7 verschiedenen Menschen die Christusgestalt,

a)	in Herzog Rohan,	*J. J.*
b)	Thomas,	*Hlg.*
c)	Pescara,	*V. d. P.*
d)	Gertrude,	*P. i. N.*
e)	Gustav Adolf,	*G. A. P.*
f)	Odysseus,	*S. v. d. K.*
g)	Julian Boufflers,	*L. e. K.*

[9] *A. B.* 438.

[10] *A. B.* 486.

C. In einer Novelle entsteht die unzweifelhaft göttliche Gestalt, *A. B.*

Christus als { Individuation der göttlichen Barmherzigkeit / kontra / Larve der Kirche.

In diesen elf Fällen findet nur eine Duplizierung statt; also in den zehn Werken aus der Gesamtzahl der elf erscheint die Christusgestalt oder die Christusmaske.

In den Gedichten kommt die Christuserscheinung weniger häufig vor, obgleich sie dieselben Variationen aufweist. In dem (schon erwähnten) Gedicht *Berg der Seligkeiten* (der früheren *Schlacht bei Tiberias*) erblicken wir eher Gesicht als Maske. Ob Christus jedoch Mensch oder Gott ist, geht nicht klar hervor. Er ist „der Meister," der Friedensstifter, der Dulder am Kreuz, die erhabene tragische Gestalt — denn sein Tod am Kreuz scheint hier vergebens — ein Christus, der mit dem in der Mittelstufe im *Heiligen* nah verwandt ist.

Eine dichterische Behandlung dagegen, mystische Verleihung der Christusmaske, wie in der letzten Stufe bei Thomas und bei Pescara, zeigt sich in der kleinen Gruppe im Gedicht *Die Seitenwunde.* Hier wirkt der, obgleich ungerufene, doch mirakelvollziehende Christus zugleich als schlagendes Gegenstück zur Gestalt im *Berg der Seligkeiten.* Der Vergleich, oder das Verschmelzen des jungen Perugiers mit Christus scheint allerdings in der kondensierten letzten Fassung etwas gezwungen, da sie sich nur auf Äusserlichkeiten bezieht: auf die Seitenwunde in Verbindung mit der Pietà Stellung der Gruppe und auf die Tatsache, dass die Mutter noch eine Parallele in dem blonden Haupt des Jünglings sieht. In der ersten Fassung aber, in *Atalanta* (*Rom. u. Bild.*) vergab ausserdem der junge Sterbende lächelnd seinen Feinden. Doch strömt in beiden Fassungen eine solch geheimnisvolle Macht von dem von der Mutter selbst erschaffenen Bild Christi, dass sie dadurch (also durch die Rückwirkung der eigenen Suggestion) von dem erhabenen Vergebungsvermögen Christi beseelt wird und ihrem Feind vergibt. Die doppelte Rückwirkung (die Vergebung, die der Sohn unter dem Einfluss der Mutter seinen Feinden erteilt) schien dem Dichter bei der Umarbeitung wohl überflüssig, obgleich die historische Vorlage [11] das Doppelmirakelmotiv geboten hatte.

Dieselbe Pietà, doch mehr elegisch als dramatisch, war schon in

[11] Kraeger, 254.

Engelberg [12] erschienen (sogar mit Spiegelung) in Engel selbst, die sich trauernd über den sterbenden, jenseitsgewandten Sohn beugt, der wiederum die schmerzensreiche Mutter (die Engels Züge trägt) und ihren heiligen Sohn in Holz schneidet.

Im Gedicht *Die tote Liebe* geschieht Verschmelzung, aber durch umgekehrten Prozess. Das milde Gesicht, die leuchtende, plastische Gestalt des auferstandenen „Meisters," durch ein zweites Emmaus-wunder hergezaubert, deckt nämlich ein dunkles Etwas — die verehrte, gepeinigte Mutter der Dichters, die ihren Kindern als eine Heilige in der Erinnerung oft erschienen war.

Man kann sich jedoch der Ahnung nicht völlig erwehren, dass diese Christusgestalt vielleicht ursprünglich etwas anderes gedeckt hat. Betsy konnte doch unmöglich in das „Ihr habt mich verleugnet und schlimm verraten" einbezogen werden. Es bleibt hiernach nur die Deutung übrig von der „toten Liebe" als Begriff, als die Geschwisterliebe Betsys und Conrads. In diesem Fall würde die Christusgestalt — parallel mit Christus als Wahrheit im *S. v. d. K.*, Christus als Barmherzigkeit in *A. B.* — hier den Begriff Liebe, „das himmlische Wesen" decken. In Übereinstimmung mit dieser Auffassung wirkt das Gefühl des peinlichen Raumes zwischen zwei von einander Entfremdeten, aber nebeneinander Wandelnden, als ob ein trennender Körper zugegen wäre.

Verschiedene Argumente sprechen zugunsten dieser Deutung der „toten Liebe" als die tatsächliche Entfremdung der Geschwister:

a) einzelne Wendungen in der ersten Fassung,[13] die eher auf die alten, gemeinsamen Spaziergänge der Geschwister zurückweisen können als auf das Familienleben mit der Mutter.

b) Die mögliche Parallelisierung mit dem auf Betsy zu beziehenden Gedicht: [14]

[12] *Engelberg* 660, 664.

[13] *Deutsche Dichterhalle* 1879. Bd. VIII., bei Heinrich Moser, 82, abgedruckt:

Und, siehe, plötzlich in der Abendhelle
Begleitet uns ein dritter Weggeselle,
Er weiss die trauten Pfade rings zu nennen,
Er redet freundlich, dass die Herzen brennen:
„Hier lehrt' ich euch der Seele tiefste Worte,
Hier tränkt' und speist' ich euch aus meinem Horte . . ."

[14] August Langmesser, 523.

Es war im Boote gleitend,
Dass wir die Treu' versprochen;
Die Treue ward von beiden
Vergessen und gebrochen.—

Wir suchen über Tiefen
In karger Mondenhelle
Die dunkle, wandelbare,
Die zeichenlose Stelle.

c) Die Einreihung des Gedichtes *Die tote Liebe* unter diejenigen an die Schwester: Betsy ist zweifellos einer der Jünger; es gehört ihr demnach zwei Drittel dieses Gedichtes, wenn mit der „toten Liebe" die Geschwisterliebe gemeint ist, nur ein Drittel, wenn die „tote Liebe" die Mutter ist.

d) Die Entfremdung von der Schwester wie die Sehnsucht nach ihr, unverkennbar in Meyers Briefen angedeutet.

Die charakteristische Verschmelzung Christi mit einer menschlichen Persönlichkeit — wie dies in der hier ersterwähnten Deutung der *toten Liebe* und in zahlreichen anderen Fällen geschieht — fehlt in der frühen Dichtung, *Huttens letzte Tage*, wo uns der Dichter eher das Gesicht Christi zeigt, aber das menschliche Gesicht. Der Heiland ist lebendige, deutsche Wirklichkeit geworden, etwa wie ihn ein Gebhardt sieht, und doch hier poetisch, geheimnisvoll verschleiert;

„Vielleicht dortüben wandelt am Gestad
Durchs hohe Korn er auf verdecktem Pfad."
(*Die deutsche Bibel*)

Die Gestalt scheint zwar in demselben Gedicht in den Begriff, das Ideal, die Wahrheit, überzufluten, als Hutten in der Mainzerkleresei die Henker Christi erblickt. Aber wiederum (in *Das Kreuz*) macht sich das Menschliche geltend. Eine auffallende Parallele zeigt sich hier zwischen Hutten und dem späteren Heiligen in bezug auf das Bruderwerden Christi, wobei der Anblick des Gekreuzigten auf den auf das Schmerzenslager gefesselten, kranken Hutten zugleich schwach mirakelhaft wirkt.

In der *Krypte* [15] blickt uns wieder das trostreiche Gesicht an, hier aber eher des Gottes mit „dem heiligen Haupt, das Dornen scharf umwinden," wie wieder das „göttliche Angesicht" in *In einer Sturmnacht*.[16]

[15] Aus dem Jahre 1882.

[16] Aus dem Jahre 1887.

Völlige Apotheose Christi hat in dem grandiosen, späten Gedicht *Alle* stattgefunden, wo das Verdeckte, Unsichere verschwindet, wo die göttliche Macht das stets wiederkehrende Argument, die Fruchtlosigkeit von Christi Tod (sein Unvermögen, Streit zu enden), tatenreich überwindet.[17] Christus ist hier wie in *Angela Borgia* „der göttliche Brunnen der Gerechtigkeit." Peinigende Rätselhaftigkeit ist in erhabene Mystik übergegangen.

[17] In dem erläuternden Brief Meyers an Haessel Nov. 23, 1890 (Frey *Briefe* II, 194) „Das ‚Alle' nehmen Sie einfach als eine Kundgebung der fortschreitenden Menschenliebe, deren bedingungsloser erster Verkündiger doch sicherlich der Heiland war" liegt zwar ein gewisser Grad von Rätselhaftigkeit: der erste Verkündiger fortschreitender Menschenliebe kann möglicherweise auch ein edler, gottähnlicher Mensch sein. Die eventuelle Diskrepanz lässt sich aber wohl aus des Dichters eigenem Verschleierungsdrang dem Verleger-Freund gegenüber erklären. Die *A. B.* Auffassung der Christusgestalt gilt sicher auch hier.

IX.

DIE MASKE DES „VEIGEN."[1]

Gemeinsam mit der häufig auftretenden, höchsten Gestalt Christi trägt die Mehrzahl der grossen Meyerschen Gestalten den Zug des „Veigen." Diese Menschen gehören zwar oft zu den Alternden, die den Hauch des Todes naturgemäss leichter spüren; so der verbannte, herumgetriebene Dante; die Maintenon, die sich in Saint Cyr einen Zufluchtsort für den Abend ihres Lebens bereitet; der Leibarzt Fagon, der schon an sein Grab im botanischen Garten denkt; der zahnlose, alte Narr (in der *H. d. M.*), der in Astorres abgeworfene Kutte schlüpfen will.

Diese starke Ahnung des Todes ist aber auffallender bei den noch in der vollen Kraft der Jugend oder des Mannesalters Blühenden. Schon der Triumph in Naumburg weckt dieses Gefühl bei Gustav Adolf; „die Leute ehren mich wie einen Gott. Das ist zu viel und gemahnt mich an mein Ende." Gerade vor der Schlacht bei Lützen wird die Ahnung fast zur Gewissheit: „Herren und Freunde, heute kommt wohl mein Stündlein."

Ebenso fühlt sich Wallenstein als einen „Veigen";[2] „irgend eine himmlische Konjunktur, eine Sternstellung" hat dem Friedländer die eigene Todesstunde in Verbindung mit der des schwedischen Königs gezeigt.

Während bei den eben erwähnten „Veigen" der Tod nicht verheimlicht wird, sind Meyers grösste, vollendetste Gestalten Todesverurteilte, die ihre Wunden oder Ahnungen tief verschleiern.

Der weisshaarige Coligny (im *Am.*), welcher der lebensbedrohten hugenottischen Welt ein Anker der Hoffnung ist, dem aber der Tod im Herzen wohnt, bildet eine frühe, skizzenhafte Stufe dieser Gattung, während General Wertmüller (im *S. v. d. K.*) zeigt, dass dieser Typus bei Meyer so einheimisch, fast so unentbehrlich ist,

[1] Das mittelhochdeutsche adjektivische Nomen ist hier in seiner Bedeutung eines vom Schicksal mehr oder weniger geheimnisvoll zum Tode erkorenen oder verurteilten Menschen gebraucht (wie schon S. 61 dieser Untersuchung erwähnt). Gebrochene Naturen nennt Baumgarten diese in seinem Buch, *Das Werk C. F. Meyers.*

[2] Man vergleiche den merkwürdigen Mangel an Todesahnung bei Schillers Wallenstein (*Wallensteins Tod* V, 3).

dass er sogar in die Schwankstimmung eingeführt wird. Die übermütige Posse des Schusses springt nämlich aus der heimlichen Todesahnung des Generals, nachdem der gemeuchelte Jürg ihm im Traume zugeflüstert hat.

Unter diesen Veigen ragt ziemlich früh die „silbergraue" Gestalt des Herzogs Rohan auf, der schon als guter Mensch und als Hugenott schwer belastet, zum Kampf unfähig ist, der über „die geheime Wunde seines Lebens, die schiefe Stellung zu Richelieu" [3] einen Schleier zieht. Langgeübte Selbstbeherrschung zeigt sich auf dem gealterten, geistvollen Gesicht, als Jenatsch ihn das erste Mal sieht. Die herbstlich geröteten Wälder, die goldene Abendruhe des Heinzenbergs bilden dem Müden bei dem verhängnisvollen, letzten Gespräch mit Jürg einen kontrastierenden, doch innerlich harmonisierenden Hintergrund. Dass diese Veigenmaske unmerklich wie bei dem späteren Thomas und bei Pescara den Christusschein annimmt, ist schon erwähnt.

Bei dem Heiligen geht die Veigenmaske ausserdem zuweilen in die starre Todesmaske über, die nicht als Kontrast, als Lüge, sondern als Versinnbildlichung, Verschmelzung mit dem Tod getragen wird. Durch den Tod seines einzigen Kindes wird Thomas nämlich ebenso unheilbar verwundet wie Pescara durch die körperliche Seitenwunde bei der Schlacht zu Pavia. Aber auch er verhehlt die Wunde, nicht auf die gebieterische Weise Pescaras, sondern auf eine ihm eigentümliche, sanftmütige Weise. Als nur halbbelebte Todesmaske unter den Lebenden erscheint dem Bogner nach dem Schlage das Antlitz Thomas,' als der Kanzler auf ehrerbietige Weise seinem König gegenüber sitzt und ihn mit dem Zauber seiner Rede unterhält, während seine Lippen sich kaum bewegen und eine Totenblässe beständig auf seinem unkörperlichen Antlitz liegt. Diese Veigenmaske schillert jedoch oft in die schon erwähnte Maske des Rachsüchtigen hinüber.

Am gewaltigsten unter den Veigenmasken leuchtet die Larve des Feldherrn Pescara hervor. Eiserne Notwendigkeit diktiert sie; scheinbar völlig wiederhergestellte Gesundheit nebst Jugend ermöglicht die Verheimlichung; fast übermenschlicher Wille führt sie durch; allseitige, ideale Begabung macht die Veigenmaske tragisch; die reife, resignierte Lebensphilosophie des zweiundsechzigjährigen Dichters in dem Munde des etwa dreissigjährigen Feldherrn wirft verschönernde Sonnenuntergangsbeleuchtung darüber.

[3] *J. J.* 184.

So hart drückt sich Pescara die Veigenmaske auf, dass er nach der Versuchung, vielleicht um sich Luft zu schaffen, ausbricht, dass Theater da gespielt worden sei . . . eine Tragödie, die Tod und der Narr heisse.[4] Er ist hier also völlig mit dem Tod verschmolzen, indem er den Tod personifiziert.

In den Gedichten sei nur ein einzelner typisch heimlich Verurteilter erwähnt: *der schwarze Prinz* mit dem geisterbleichen Angesicht und den schwarzen Augen, welcher der Welt gegenüber als unwiderstehlicher Feldherr und glorreicher Königserbe erscheint, während er sich im Zelte dem überwundenen Frankenkönig entschleiert: „Ich bin eine kurze Kraft. . . . Frühe Stunde lost ich wie Achill . . . Meinem Lose halte ich still." Wie bei Pescara (beide Gestalten stammen aus demselben Jahre) bemerkt man in der ritterlichen Behandlung des Besiegten den veredelnden Einfluss des Todes.

[4] *V. d. P.* 311.

X.

DIE MASKE DES TODES.

Auf die Häufigkeit des Todesmotives in der Dichtung Meyers ist oft aufmerksam gemacht worden. Brecht[1] bemerkt z. B., dass in der Abteilung *Frech und Fromm* (in den Gedichten) nur 8 aus 31 Gedichten den Tod als Hauptmotiv nicht enthalten. Es ist für Meyer auch charakteristisch, dass jede Abteilung (*Vorsaal* ausgenommen) mit Tod oder Vergänglichkeit schliesst.[2] Faesi behauptet sogar, dass der Tod der offene Triumphator oder heimliche Held aller seiner echtesten Werke sei.[3]

Es ist sicher, dass der Tod in allen Hauptbedeutungen des Begriffs (als Zustand, Geschehnis oder Handelnder) gewöhnlich den reich düsteren Hintergrund bildet, gegen den die Farben des Lebens doppelt hell leuchten. Dies zeigt sich vielleicht in konzentriertester Form im *Schnitterlied.* Aber selbst wenn dieser dunkle Hintergrund fehlt, ist gewöhnlich leise Todesahnung oder Todesstimmung vorhanden wie in *Ein Pilgrim.*

Schon die häufigen Todesmasken (in der Bedeutung von Abbildungen oder wirklich im Tode erstarrten Gesichtern) in Meyers Dichtung sind charakteristisch. So liegt als Marmorbild *die kleine Blanche* über dem eigenen Grab im Schlossgarten zu Navarra. In diesem Gedicht wird übrigens die Masken-Idee, das Schein-Sein-Problem vierfach, also noch spitzfindiger als in der *H. d. M.* ausgearbeitet: a) an dem Hofe zu Navarra, wo das Leben selbst „eine drohnde oder heitre Maske" ist, wird ein Schäferstück aufgeführt (also Bühne innerbalb Bühne), b) der Tod der inneren Bühne ist nur tändelnder Schein, c) Blanche liegt im Garten als ein täuschendes, gaukelndes Bild ihrer selbst da; „spiel nicht mit dem Tod," ruft der spätreuige Ritter, d) ihr Tod stellt jedoch im Vergleich mit dem „wahrheitslosen" Hof die Wirklichkeit dar (also hier paradoxe Wirkung).

Die Todesmasken bei Thomas im Dom zu Canterbury, bei dem listigen Vicedomini (*H. d. M.*), bei Grace in der Burgkapelle, bei der Tochter des niederländischen Malers sind schon erwähnt. Hierher gehören auch die Todesmaskenwirkungen bei Hutten nach

[1] Brecht 138. [2] Brecht 85. [3] Faesi XXXII.

dem Todesurteil, bei Thomas neben der Tochter in der Burgkapelle, bei dem alternden, feinlistigen Chorherrn Burkhard (im *Hlg.*) und bei Don Juan dem Österreicher (im Gedicht *Das Auge des Blinden*). Erhaben über allen und symbolisch für Meyers Dichtung bleibt die Todesmaske zu Schaffhausen.

Die ungewöhnlich häufige Beschäftigung des Dichters mit dem Todesgedanken in Verbindung mit seinem bekannten Anschaulichkeits- und Personifikationsdrang erschafft, wie man erwarten könnte, zahlreiche Gestaltungen des Todes als eines Handelnden. Nicht nur verkörpert sich jedoch der Begriff Tod (welches bei zahllosen anderen Dichtern geschieht), sondern dieses erschaffene und heraufbeschworene Wesen bedient sich auf seltsame Weise einer Maske, einer Verlarvung z. B. im Gedicht *Die verstummte Laute,* wo der „vermummte Tod" als hagerer Pater auftritt.

Der Tod im *Hutten.*

In dem Thema selbst, Huttens letzte Tage, liegt notwendigerweise der Gedanke Tod. Allein seine Gestaltungen, sein gütiger Charakter sind hier auffallend. Schon bei Huttens Einzug auf Ufenau tritt er neben dem Teufel auf unter der allegorischen Dürerschen Maske (Ritter, Tod und Teufel), seinen Schatten vorauswerfend. Als geheimnisvoll verschleierte Macht haust er in der Tiefe des Sees, als der lebenserschöpfte Hutten, dem Drange seiner Kindertage folgend, hinausschwimmt. Als Naturkraft erscheint er im *Scheiden im Licht,* zugleich aber als unendlich erhöhter und vergeistigter Barockknochenmann mit dem Pfeil frühen starken, tötenden Lichts. Deutlich und doch ungewöhnlich fein verborgen lässt sich die Hand des Todes fühlen in dem Blatt, das Hutten auf die Schulter fällt (*Das fallende Laub*); obgleich diese Macht hier unsichtbar ist, scheint sie aus der vorhergehenden Gestalt des alten Zimmermeisters, des gütigen Greises mit dem langgelockten Bart, zu fluten, während dieser mit den milden Worten „Lieber, feire nun" wiederum mit einem geahnten Patriarch-Gottvater zusammenfliesst. In der *Traube* hält der leise hineintretende Knochenmann in der verdorrten Hand ein blitzendes Winzermesser statt dem stereotypen ‚Graus der Sense.' Im Kontrast zu diesem schlichten, warmmenschlichen Winzer-Tod gestaltet sich der Tod in der *Abfahrt* fast klassisch; der „einzle hagere Ferge" aber bewegt sich in einer Schweizer Landschaft mit steilen

Küsten und wogendem See, wo der Firn dem Wartenden blass ins Gesicht starrt, wo (in der endültigen Fassung des Gedichts) dieser Veige frei, erlöst in das Boot springt.

Der Tod in den Gedichten.

Eine wechselnde Maskierung zeigt sich innerhalb des einheitlichen Gedichts *Der Tod und Frau Laura.* Fast burlesk, volksmässig schwingt sich der Mörder-Tod, die Pest, zur Karnevalszeit in Avignon zum „Tanz mit einem schlotterichten Mummenschanz" um, als er sich der aristokratischen Villa ausserhalb der Stadt nähert, zeremoniell zu werden. Seine Ankunft wird hier feierlich mit dumpfem Schlag am Tor gemeldet; er schreitet sinnend auf Petrarca zu, indem er „voller Ruh" den Lorbeer hebt: „Ich grüsse, Freund, und komme priesterlich." Als hagerer Pater dagegen flüstert in der (schon erwähnten) *Verstummten Laute* „der vermummte Tod" dem lebensmüden, verurteilten Chastelard schlichte, trostreiche Worte auf dem Weg zum Blutgerüst:

> „Freund, du bekommst es gut! Du wirst entlastet!
> Ich absolviere dich von Lust und Pein!" [4]

In *Der schöne Tag* ist der Tod wieder Ruhe, lieblicher Friede,[5] selbst im Verhältnis zum lebenswarmen Knaben, der sich jauchzend zum Bade in den See stürzt—aber hier als Nymphe gestaltet, an deren weisser Brust der einschlummernde Knabe sanft das Haupt schmiegt, mit welcher er sachte hinab sinkt (an Thorwaldsens „Nacht" mahnend).

Während in *Der Marmorknabe* der Jüngling-Tod und Amor zusammenfliessen, scheint der Knabe im Sagengedicht *Die zwei Reigen* zur dämonischen Aktivität geweckt. Und doch wird der Cherub-Tod, der zuerst als unbarmherziger Würger des „halben Jugendflors" waltet, am Schluss als Freund empfunden. Umgekehrte Wirkung entsteht in *Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator,* wo das ewig junge, lockende Kind Lenz mit Veilchen und Flöten

[4] Vgl. Max Nussberger (271-273, 279-281) in bezug auf Quellen. Die plastische Darstellung des Todes wie auch die Zweideutigkeit im Benehmen der Königin ist also Meyers Erfindung.

[5] Wie sehr der ganze Schmelz der Todesstimmung hier Meyers Schöpfung ist, erhellt aus einem Vergleich mit der Episode der starren Wirklichkeit (bei Nussberger 26).

herangezogen kommt und allmählich bei banger „Noch-Stimmung“ [6] in die ferne Gestalt des Triumphator-Todes flutet.

Das Ende des Festes dagegen bringt den ausschiesslich verlockenden, besänftigenden Schlaf-Tod in hellenischer Ruhe und Lieblichkeit als den Jüngling mit den zwei schlanken Flötenbläserinnen („des Todes Schlummerflöten“), während in *Schwüle* die leichte Verlockung sich fast bis ins Unwiderstehliche steigert und mit der Erinnerung an die Mutter verschmilzt.

Wie schon dem Hutten, wie später dem Feldherrn Pescara erscheint der Tod dem Dichter auch als Kamerad in dem ihm zugeeigneten Gedicht. Eben so traulich, aber in freundlich dienender Gestalt kommt der Tod vor in *Kaiser Sigmunds Ende,* als „Gevatter Tod,“ Läufer, der voranspringen und das Nachtquartier für den greisen, lebensmüden Kaiser bestellen soll.

Obgleich der Tod in Meyers Gedichten am häufigsten als Bruder, Freund oder Kamerad erscheint, nimmt er durch Redensarten einen flüchtigen Augenblick auch andere Gestalten an wie die des Knochenmannes im *Münster* (wohin er eigentlich nur als gotischer Zierat gehört), wie die des mittelalterlichen Schnitters in *Pergoleses Ständchen,* desselben Schnitters, der in *V. d. P.* in den Vordergrund tritt. Dreimal in den Gedichten zeigt der Tod sich in der klassischen Gestaltung Charons; in *Michelangelos Gebet* [7] wartet er ‚im Schatten verdriesslich murmelnd in den wirren Bart‘ auf den greisen Bildhauer, während wieder in *Michelangelo und seine Statuen* Charon im Schilfe wartet, indem er sich pfeifend die Zeit vertreibt; die murrende oder die pfeifende Ungeduld muss aber der gewaltigen Herrschernatur Papst Julians weichen (in *Papst Julian*).

Diese Gestaltungen des Todes innerhalb der Gedichte werden hier einigermassen systematisch geordnet:

I. Der Tod als Freund,
   in a) *Der Tod und Frau Laura*
   b) *Die verstummte Laute*
   c) *Der schöne Tag*
   d) *Der Marmorknabe*

[6] Über das Entstehen und die Bedeutung dieses Ausdrucks vgl. S. 80 dieser Abhandlung.

[7] *Morgenblatt für gebildete Leser* 1865. Moser, 57. Vorstufe zu *In der Sistina.*

e) *Zwei Reigen*
f) *Lenz Wanderer.*

II. Als Verlockung,
in a) *Das Ende des Festes*
b) *Schwüle* (auch in *Hutten*).

III. Als Kamerad,
in a) *Der Kamerad*
b) *Kaiser Sigmunds Ende.*

IV. Als Schnitter,
a) *Pergoleses Ständchen.*
(auch in *V. d. P.* und *A. B.*).

V. Als Charon,
a) *Michelangelos Gebet* (Vorstufe zu *In der Sistina*)
b) *Michelangelo und seine Statuen*
c) *Papst Julius*
(auch in *Hutten*).

VI. Als Knochenmann,
a) *Das Münster,*
(auch in *S. v. d. K.* und in *Hutten*).

Der Tod in den Novellen.

Während die Gedichte eine erstaunliche Fülle der Gestaltungen des Todes aufweisen, tritt in eigentlich nur zwei der Prosawerke der Tod als Handelnder auf, obgleich der Gedanke vom Tod als Zustand oder Geschehnis das ganze Werk Conrad Ferdinand Meyers ja durchflutet und sättigt.

Der leichten Schwankstimmung des *Schusses von der Kanzel* gemäss, noch mehr dem Barock-Humor des Generals Wertmüller zufolge, steht vor der Schlafkammer des Generals ein Skelett als Schildwache, „das die Knochenhände auf eine Muskete gestützt hält und . . . Patrontasche und Seitengewehr der züricherischen Landmiliz trägt,“ [8] offenbar eher als warnender Freund denn als Feind, der den General auch im Kleinen schützt, indem er Zudringliche und Abergläubige wegschreckt. Eine dritte Variation des Knochenmannes zeigt sich also hier in dieser symbolischen Handgreiflichkeit.

In der *Versuchung des Pescara* wechselt die Bildlichkeit mehr-

[8] *S. v. d. K.* 148.

mals, das Wesen des Todes jedoch bleibt unverändert. Schon in der ersten Schlacht war der Tod, als „Todesengel“ [9] nah an Pescara, als eine Kugel das Herz seines Zeltgenossen, des Bruders Viktorias, durchbohrte. Diese unbestimmt christlich-heidnische Maske verwandelt sich in Pescaras Bericht in eine klassische Maske, als der Heerführer feierlich den Tod symbolisiert: „Ich habe ihm manche Hekatombe geschlachtet.“ [10] Gleich wechselt die Larve in Pescaras Gedanken oder Ausdrucksweise. Der Tod ist sozusagen von seinem Altar herabgestiegen. Er berührt grüssend Pescara fast auf jeder Walstatt.

Zuletzt deckt sich der Tod, gegen welchen der Jüngling Pescara sich „gesträubt und aufgebäumt hatte“ mit der warmmenschlichen Form des Schnitters. Zur Allgewalt der damals häufig abgebildeten Gestalt vom Schnitter Tod (für den Leser im Lied „Es ist ein Schnitter, heisst der Tod“ verkörpert) gesellen sich wohltuende Erinnerungen aus fröhlichen Erntetagen auf Pescaras Gut, als Viktoria und er in voller Jugendkraft hinter ihren eigenen Schnitterleuten Schnitter spielten. Das Hehre verschmilzt mit dem Menschlichen. Noch einmal taucht der Schnitter auf, als zu allerletzt Pescara im Schoss des treuen Freundes geschützt, gerettet, tot, selbst ein warmer, junger, ausruhender Schnitter auf seiner Garbe liegt. Die zwei Schnitter-Gestaltungen—der persönliche, vereinzelte Tod und der Begriff Tod—sind in eine endgültige einzige verschmolzen.

Allüberall ist das Gefühl vom menschlichen Wohlwollen des Todes neben übermenschlicher Gewalt, übermenschlichem Verstehen. Die bestimmten Masken des Todesengels, des Kriegsgottes, des Schnitters fluten aus und ein in eine höhere, geheimnisvolle, unerkennbare Maske des „dunklen Beschützers,“ des „Genius,“ wie er in den Gedichten vorkommt. Pescara erkennt, dass der Knoten seines Lebens unlösbar ist. Nur der Tod konnte diesen Knoten zerschneiden. Sein eigener glänzender Siegesruhm hatte ihm unversöhnliche, unwiderstehliche Feinde verschafft, die nur auf den günstigen Augenblick und einen leichten Vorwand warten, um ihn in Fesseln zu werfen. Seine Ehre und Vasallentreue hing an dem Kaiser—der Kaiser kann nicht selbstständig handeln. Sein Herz hing an dem Los Italiens—aber Italien selbst symbolisiert nur Verrat. Den heimlich Zerrissenen, von heimlichen Feinden zu

[9] *V. d. P.* 365.

[10] *V. d. P.* 365.

schmählichem Gefängnis, vielleicht zum Henkerblock Verurteilten konnte nur der Tod retten. Wahrscheinlich aus dieser Erkenntnis heraus schenkt Pescara dem Uri-Schwyzer, dem Werkzeug des Todes, seinen Beutel.

Diese wechselnden Masken des Todes dienen also zur Bejahung, zur Verherrlichung der verschleierten Macht, die nicht zum bestimmbaren Himmel der Kirche, sondern zurück zu den „Fluten der Ewigkeit" führt. „Mein Befreier meint es gut mit mir," bekräftigt Pescara, ‚und will mich sanft von hier in die Ruhe führen.'[11]

Unverkennbar ist in dieser Beziehung die veredelnde Wirkung der maskierten Macht des Todes. Unter diesem Einfluss schwingen sich Meyers zwei grösste Gestalten, Pescara und der Heilige, auf zur Heilandsgrösse. Ohne diesen Einfluss wären sie wohl nur Machtmenschen geblieben. Meyer ist also noch einen Schritt weiter als Novalis gegangen, noch weiter als Thomas Mann gehen sollte.

XI.

DIE ALLEGORISCHE MASKE.

Der Anschaulichkeitsdrang des Dichters, der bei dem Erschaffen der verschleierten Gebilde „Zeit" und „Tod" mitwirkte, dieser Drang, der auch sonst in Meyers Dichtung in einer reichen Fülle von Personifikationen und Symbolisierungen [1] Frucht zeitigt, führt den Dichter schliesslich auch zur Allegorisierung hinüber. Besonders die blutarmen Kinder seines Alters jedoch, die aus Ideendrang erzeugt sind, machen den Eindruck, als ob sie nur aus äusserer Hülle beständen, gestikulierende Begriffe oder Eigenschaften wären, allegorische Masken in der Barockanwendung des Wortes, in der anerkannten römisch-theatralischen Bedeutung des Wortes, Maske nach Meyers eigenem Gebrauch.[2] Denn es gelingt trotz mächtigem Ringen den charakteristischen Rätselformen eines Petrus de Vinea, eines Friedrich des Zweiten, eines Toggenburg—den direkten Nachkommen von Thomas und Pescara—nicht vollendet ans Licht zu treten.

Schon früh in den Werken jedoch zeigen sich Anläufe zu dieser Form. Obgleich Engel (in *Engelberg*) zu den offensten Gestalten Meyers gehört—treu und blau sind ihre Augen, hell vor lauter Unschuld—wird diese warme, spontane Gestalt zuweilen von einer allegorischen Maske verdeckt. Die Psyche-Idee des Dichters erblickt man, als der junge Falter sich auf Engels Nacken [3] beim Erwachen

[1] Nur eine unbedeutende Auswahl sei hier gegeben: in den Gedichten die Personifikation der Jahre in *Brautgeleit*, der Genesung in *Votivtafel*, der Horen in *Das Heute*, der Stadt Rom in *Die wunderbare Rede* (in der ersten Fassung, 1870, findet jedoch Symbolisierung statt); die Symbolisierung des Mütterchens als Parze in *Vision*; in der Prosa steht Pescara als „männliche Beherrschung" Viktoria „der weiblichen Begeisterung" gegenüber; der Lauenburger als „die freche Sünde" „dem Tugendbild," dem Schweizer (*G. A. P.*); Faustine heisst „die ehrliche Armut." Vgl. auch Eduard Korrodi 75.

[2] Vgl. den Brief an Fr. v. Wyss, 21. Nov. 1881 (Frey *Briefe* I, 88) wie auch den Brief wieder an Fr. v. Wyss, 6. Jan. 1892 (Frey *Briefe* I, 104), zitiert S. x dieser Untersuchung.

[3] *Engelberg* 630. Vgl. den Brief an Haessel 27. Feb. 1872. (Frey *Briefe* II, 45) „eine Art mittelalterliche Psyche." Die Parallele bei Palma Novella zeigt zwar, dass das Mädchen-mit-dem-Falter-Bild ein Liebling Meyers war; doch liegt in *Engelberg* zugleich tiefere Bedeutung.

der Liebe, der Seele niederlässt. Als Verkörperung der Menschheit steht Engel bei Hilars Bericht von ihrer sündigen Geburt, von ihrem Entrinnen aus dem Kloster ins qualvolle, lustvolle Leben.[4] Obgleich das Allegorisch-maskenhafte der gefallenen Menschenseele eine Zeitlang verschwindet, erweitert sich die schlichte, treue Mutter in die mater dolorosa. Zugleich als mater dolorosa und als siegreich rin-gendes Menschenkind wird Engel in den Himmel erhoben.[5] Naive, fast holzschnittartige Parallele bildet sie zur marmorglatten *Gegeisselten Psyche* (des Gedichts).

Im *Plautus im Nonnenkloster* steigert der Dichter das herrliche, urwüchsige Bauernmädchen Gertrude—wie Engel eine der ganz wenigen von sich selbst aus unmaskierten, ungekünstelten Gestalten —allmählich ins Allegorische; er lässt sie ethisch ringend emporwachsen und mit ihren freimütigen blauen Augen, ihrer Last von blonden Haaren monumentale germanische Proportionen annehmen. Dass nicht nur Gertrude, sondern auch Poggio teilweise allegorisch aufzufassen sind, geht aus dem Brief des Dichters an Fr. v. Wyss (21. Nov. 1881) hervor: „In den drei Figuren . . . sind die drei historischen Bedingungen der Reformation in komischer Maske verkörpert. Die Verweltlichung des hohen Klerus (Poggio . . .) . . . die Vertierung der niedrigen Geistlichkeit, das Brigittchen . . . Die beiden . . . stehen im Gegensatz mit dem ehrlichen Fond in der deutschen Volksnatur (Gertrude)." Selbst wenn der Dichter sich post facto in bezug auf die ursprüngliche Klarheit seiner Absichten getäuscht haben mag,[6] darf man wenigstens ein unterbewusstes Gefühl der Allegorie annehmen. Dass Gertrude aber zur selben Zeit die blutende, gemarterte, doch siegreiche Wahrheit darstellt, dass diese ganz leise den Schein Christi annimmt, ist schon bemerkt.

Während Gertrude keinen Augenblick das Warmlebendige einbüsst, stehen in *Angela Borgia* dagegen fast ausschliesslich abstrakte,

[4] *Engelberg* 646.

[5] Dass es dem Dichter nicht gelingt, sie dauernd allegorisch erhaben zu gestalten, betont Harry Mayne (132): „Eine Vertreterin der ganzen Menschheit ist seine Angela nicht. Sie ist eine einfache und geradlinige, keine problematische Gestalt der verschiedenen Möglichkeiten. . . . Sie ist der gute, tüchtige Durchschnittsmensch . . ."

[6] An Louise v. François schreibt er zwar mit einfacheren Worten zwei Monate früher (25. Sept., 1881): „das Thema [des *Plautus*]: Schelmerei und Redlichkeit."

marklose Begriffe mit malerischem Reichtum der Bühne ausstaffiert einander gegenüber. Ein „Pilgrim's Progress" wird aufgeführt. In diesem Altersstil nimmt also die Maske zu auf Unkosten des Lebens. Angela, die angebliche Hauptfigur der Novelle, trägt ihrem Namen gemäss die allegorische Maske zusammengesetzter Tugenden, hauptsächlich aber die allegorische Maske des Gewissens, des überwachen, überfeinen Gewissens im Gegensatz zu Lukrezia, der das Gewissen abnormal fehlt. Die Reine legt sich z. B. schon im Kloster für das Seelenheil des ausschweifenden, frevelnden Heiligen Vaters, ihres Verwandten, und für Lukrezia schwere Busse und Geisselungen auf. Später drückt sie sich wegen Giulios Blendung buchstäblich und sinnbildlich ein Kreuz auf die Stirn.

Eine ganze Tonleiter von Wachsamkeit und Sensibilität hat das Gewissen in den Meyerschen Novellen durchlaufen. In der ersten Novelle (im *Am.*) ist Gasparde wohl von Kummer und Angst in der Bartholomäusschrecknis gedrückt, aber kaum von Gewissen. Und doch hat ihre unschuldige, gedankenlose Aufforderung an Schadau den verhängnisvollen Zweikampf hervorgerufen, der wiederum die Stimmung zur Bartholomäusnacht aufpeitscht. Bei Angela liegt das Gewissen fast in Reinkultur da. Bei Gasparde ist es gewahrt, normal verdeckt, noch kaum entwickelt.

Eine Variation des allegorischen Gewissens entsteht in Angela, „der Göttin der Gerechtigkeit," die wiederum oft in die allegorische himmlische Liebe[7] und deren Begleiterscheinung, die himmlische Barmherzigkeit übergeht. So lässt Angela von der Höhe herab die rote Rose auf den Pfad des geliebten Sünders Giulio fallen,[8] an ein mittelalterliches Mysterium erinnernd. So erweist sie mehr als menschliche Barmherzigkeit und Neidlosigkeit gegen Lukrezia.[9] „Himmlische Liebe ganz nach dem Katechismus" stellt Angela dar, aber die streitende, nicht die duldende Liebe. Es war offenbar des Dichters Absicht, dass sie germanisch kräftig und doch jungfräulich, ‚ritterlich tapfer,' zugleich weiblich wirke; ihr wirres Kraushaar, ihre Fertigkeit im Klettern und im Reiten werden mühsam betont. Und doch wirkt sie im ganzen als schematischer Begriff. Sie gehört auf den Mond, wohin Strozzi sie verwünscht.[10]

[7] Dass das Allegorische von Meyer beabsichtigt war, geht klar aus seinem Hinweis auf Tizians Himmlische und Irdische Liebe hervor (Brief an Hermann Haessel, Frey *Briefe* II, 209).

[8] *A. B.* 491. [9] *A. B.* 505. [10] *A. B.* 521.

Der allegorischen Gestalt Angelas, der himmlischen Liebe, dem Gewissen, steht Giulio gegenüber, die menschliche Seele im primitiven, „nur in der Sonne atmenden Zustand," der Hellene, der unter dem Einfluss des Gewissens, der himmlischen Liebe, durch das Mittel des Unglücks sich in den Nazarener verwandelt.

Er ist im Anfang Sinnlichkeit in reichster Blüte; nicht nur schwelgt er in sinnlicher Liebe; er greift begierig nach Rosenduft, Licht und Sonne. Dies wird durch seine wundervollen, tief leuchtenden blauen Augen symbolisiert, die der Welt Schönheit fangen und wiederspiegeln, die aber zugleich Angela in den lautern, edlen Grund hinunterblicken lassen, wo Wahrheit und Barmherzigkeit herrschen. Durch den klaren Ruf des Gewissens (Angela) wird der innere Kampf erweckt. Die Seele (Giulio) erkennt aber lange nicht, dass himmlische Liebe sie gerührt habe und sucht die unbewusste Sehnsucht nach dieser himmlischen Liebe im Rausch zu ertränken. Erst nachdem ihr das Organ der Sinnlichkeit (die Augen) geraubt sind, betritt die Seele deutlich den Weg der Geistigkeit, den „Pilgrim's Progress," wobei sie verschiedenen Einflüssen und auch Gefahren stufenweise ausgesetzt wird, um endlich im Christentum Ruhe zu finden. Diese Allegorie der Seele und der himmlischen Liebe wird zwar zerstört durch den verrenkten, banalen „glücklichen Schluss," durch die Aufstellung eines nicht überzeugenden dritten Reiches.

Der himmlischen Liebe steht teilweise die irdische Liebe (Lukrezia) gegenüber, obgleich diese, wie schon bemerkt, hauptsächlich ihrem ursprünglichen Charakter entschlüpft ist und eine typische Meyersche Rätselmaske darstellt. Nach dem ersten Plan legt der Dichter ihr jedoch zweimal deutlich die allegorische Maske der grossen Sünderin, der Maria Magdalena, auf: in Verbindung mit der Legende vom barmherzigen Christus und dem Aas und wieder in der Bussgürtelszene nach Cäsars Tod.

Angela, der himmlischen Gerechtigkeit, gegenüber stehen ausserdem zwei Gattungen weltlicher Grerechtigkeit: Alfonso, welcher die praktische Herrscher-Gerechtigkeit und Strozzi, welcher die Gerechtigkeit als weltliche, exakte, dialektische Wissenschaft verkörpert, eine Gerechtigkeit, die allmählich mechanisch wirkt, den eigenen Jünger in eine „getünchte Wand" verwandelt und ausser Stande ist, ihn zu beeinflussen und vom Untergang zurückzuhalten.

In Angela selbst kehrt in weiblicher Form die überirdische Ge-

rechtigkeit wieder, die in der *Richterin* ausnahmsweise von jeder Persönlichkeit losgelöst in der Vision des gewaltigen Weibes [11] mit blauem Gewand und sonnenklaren Augen traumhaft sichtbar wird, diese Gestalt, die in dem grossstilisierten Kaiser Karl ihren Vertreter findet.

Als Kontrastfiguren zu Angela, der allegorischen Verkörperung der gesammten, wahren, christlichen Tugenden, stellt der Dichter schliesslich die beiden Gestalten der christlosen Kirche: im Hintergrund den schon erwähnten Heiligen Vater, den zärtlichen Paterfamilias und Mörder; und im Vordergrund seinen würdigen Stellvertreter, Kardinal Ippolito, „den Besitzer und Ernährer einer stattlichen Bande . . . der sieben Todsünden." Selbst bei diesem feiert das Gewissen den Sieg, während der innere Kampf den Höhepunkt nach der Blendung des Bruders erreicht in einem Traum, einer charakteristisch allegorischen Vision des letzten Gerichts.

Im starken Gegensatz zu dem mühsam erhabenen Werk *Angela Borgia* mit dem Unterstrom von ringender Religiosität wirkt das Fragment, *Die sanfte Klosteraufhebung,* auch aus den späten Jahren,[12] fast wie ein Schwank, oder ein Echo von vor zehn Jahren. Beide Werke erweisen jedoch den gemeinsamen Zug der stark allegorisierenden Tendenz. Allein in *Die sanfte Klosteraufhebung* sind die Gestalten sogar theatralisch maskenhaft gegen einander aufgestellt, während ihnen charakterische Namen aufgeklebt sind; so die verstiegene Beatrix, die viehisch-zynische Rindermaul, der Knicker Sparenberg. Zwar sind die Namen historisch belegt, aber vom Dichter zu seinem spezifischen Behuf gebraucht worden.

In des Dichters geplantem Triumphzug der Menschheit, würde die Linzin, ursprünglich die „Wirz" (Kohlkopf) [13] genannt, der gewöhnliche Herdenmensch, bei dem das Gebet der Mutter, „ganz wie die anderen," in Erfüllung gegangen ist, vorzüglich hineinpassen. Während die junge Linzin nämlich als wirklich „glückliche Braut des Himmels" ins Kloster getreten war, muss sie, als ältere, knochige Nonne, nachdem die Zeiten die Solidität des Klosterstandes zerstört haben, nach einem anderen Stand suchen—dem Ehestand nun—denn ihr wird Angst als „zurückgebliebenes, fabelhaft gewordenes Geschöpf" [14] dazusitzen.

[11] *Richt.* 622.
[12] Doch schon 1883 konzipiert (Meyer-Rod., 142).
[13] *C. F. M. Unvoll. P.* 202, 210. [14] *C. F. M. Unvoll. P.* 224.

Wie Heloise Linzin ein Kleid aus grünem Samt trägt, dessen Farbe ironisch symbolischer Weise die Farbe der Wiese, „worauf man tritt," andeutet, so ist jede der vier anderen Nonnen in einem, sie symbolisch erklärenden Kleid eingeführt: die Äbtissin, eine Frau von „Würde und Umfang," eine regierende Frau, trägt Purpur; die verstiegene Beatrix, die romantische, tannenschlanke Blonde, die das Gewöhnliche verachtet, blau; die zynische, alte Helene Rindermaul mit den Ziegensprüngen, die nur mit Gewalt im Kloster zurückgehalten wird, ist schwefelgelb gekleidet, während die kindlich reine, unerfahrene Waldburg schneeweisses Gewand trägt. Über die symbolische Kleidung, deren Sinn nur dem Leser auffällt, legen die Nonnen (in dem letzten Fragment) bewusste Masken—ihre eigenen Kutten, als sich der Hofmeister plötzlich dem Kloster nähert. Eine heiter verwirrende Doppelwirkung von Masken entsteht.

Während das ganze ausführliche Fragment als eine scherzhafte Maskerade, ein Moment im „Triumph der Menschheit" von protestantischer, rationalistischer Seite her gesehen erscheint, wirkt es zugleich als leicht humoristisches Ragnarök des Katholizismus, der untergehenden Heiligkeit. Junker Valant ist es, der, um die Seelen der Nonnen zu fangen, umherreitet, heimlich die Samtkleider der Versuchung in die Zellen der Nonnen wirft, offen als verführender Ritter mit einem Gefolge von „lustigen Fratzen und tragischen Larven" auftritt.

Wie Conrad Ferdinand Meyer seine Lieblingsgestalt, den Zürcher Komtur, dargestellt hätte, kann man, was Einzelheiten betrifft, nicht erraten. Es lässt sich aber—nach des Dichters Worten an Betsy [15]—vermuten, dass er diesen edlen, nach Gerechtigkeit strebenden Menschen allegorisiert hätte im Stil der *Angela Borgia*. Des Dichters eigne Leidensstationen am Abend seines Lebens wären vielleicht hier ins Erhabene erhöht und verschleiert erschienen.

[15] *C. F. M. Unvoll. P.* 26. (Betsy): „Als mein Bruder krank war, in der allerletzten Zeit (bevor er nach Königsfelden kam), sagte er zu mir: ‚wie unser Herr hat jeder Christ sieben Leidensstationen; und so teile ich auch den Komtur in sieben Tableaux ein, in sieben Leidensstationen.' "

XII.

VERKAPPUNGEN.

Eine Überfülle von Masken in der übertragenen Bedeutung des Wortes erweisen ja die Novellen Meyers: Schurkenmasken, Verhehlungsmasken aus Furcht, aus Opfermut, Wahrhaftigkeitsmasken (Assonanz), Widerspruchsmasken (Dissonanz), schillernde Rätselmasken, die Masken der „Veigen" und schliesslich im Altersstil die allegorischen Masken. Die Augen des Lesers aber werden dem Reichtum der Masken im übertragenen Sinne erst durch zwei andere Eigentümlichkeiten geöffnet: durch die schon erwähnten Schlüsselwörter (Maske, Larve u. s. w.) und durch das häufige Vorkommen von konkreten, stofflichen Masken, Verkleidungen. Da die Verkappungen aber nicht in demselben Mass wie die vergeistigten, raffinierten Masken für Meyer eigentümlich sind, werden sie erst hier angefügt. Von Anfang an tauchen sie jedoch unter den vielen komplizierten, abstrakten Typen auf.

Gleich in der ersten Novelle (im *Am.*) spielt die Larve dreimal eine auffallende und bedeutungsvolle Rolle. Nachdem Schadau, der Hugenotte, am Frühmorgen nach der Bartholomäusnacht Kleider mit einem katholischen Schweizergardisten getauscht hat, rettet er sich und die junge Braut mit dem Pass eines (wahrscheinlich fingierten) beurlaubten Schweizers glücklich bis an die Heimatgrenze, während der verkappte böhmische Fechtmeister (nun verkappter lothringscher Kriegsmann) als Passverkäufer und Retter auftritt.

In *Jürg Jenatsch* wird die stoffliche Verkappung zweimal gebraucht: erst episodenhaft, als Jürg als Veltliner Bauer (und politischer Spion) vor der Festung Fuentes erscheint; dann maskeradenhaft und symbolisch in dem Danse-macabre-Schluss des Romans. Hier steigt in Fausch's Verkleidung in einen Küster Jenatsch's Vergangenheit empor, während die Neider, die Mörder, unter dem Schutz der Faschingstracht den Gewaltigen umzingeln, persönlicher Hass sich hinter der Larve der res publica deckt, und Lukretia, auch maskiert, den Geliebten vergebens zu warnen sucht.

In *Gustav Adolfs Page* hängt die ganze Handlung von Verkappung ab, welche die Natur schon angefangen hatte. Der kecken, militärisch erzeugten und erzogenen Gustel, der die Uniform ebenso gut sitzt wie dem furchtsamen Vetter die Stubenmädchenhaube,

gelingt es dauernde Verkappung bis in den Tod, über den Tod hinaus zu tragen; als „Page Leubelfing, Sohn des Nürembergischen Patriziers . . . fortiter pugnans" wird sie begraben. Zur gleichen Zeit wird der Vetter, der echte August Leubelfing, verdammt, den bürgerlichen, aus Furcht angenommenen Namen Laubfinger fortwährend zu tragen. Die Novelle bietet ausser dieser doppelten, dauernden Verkappung noch andere Beispiele von Larven. Wahrscheinlich hat „die ertappte Dirne," die „mit entblöstem Rücken aus dem Lager gepeitscht wird," [1] auch Männerkleider getragen. Im Zelte des Obersten Ake Tott waltet als unentbehrlicher Bursche Jakob Erichson—„ein kreuzbraves, gottesfürchtiges Weib," [2] das für den Mann eingetreten ist. Sogar in der Vorgeschichte der Novelle spukt die Märe von der als Sohn dem schwedischen Könige aufgedrängten, neugeborenen Tochter Christel.[3]

In der *Richterin* liefern die flüchtigen, wortbrüchigen Lombarden bunte Beispiele. Fratzenhaft malerisch zieht der kleine, schmutzige Pickelhering nach der Plünderung weg vom Bischofshof auf dem besten Ross des Stiftes mit einem Messgewand um die Schultern, einer purpurnen Altardecke als Pferdemantel und des Bischofs Krummstab als Reitgerte.

Im *Heiligen,* wo die Maske in figürlicher Bedeutung ihren ersten Höhepunkt erreicht, kommt die ganz einfache Form von konkreter Maske auch vor. Als arme deutsche Ritter, die Kriegsdienst suchen, fahren Hans der Armbruster und Richard Löwenherz, dem „eine unbändige Lust an Verkappungen und Abenteuern innewohnt," übers Meer, um den Kanzler zurückzuführen.

In der *Hochzeit des Mönchs* wandert der Tyrann Ezzelin oft nächtlich unbekannt durch Padua, wohl eher um politische Geheimnisse auszukundschaften als wie Harun al Raschid auf Abenteuer zu ziehen. In dieser Novelle wird auch ein Maskenball zur Feier der Hochzeit verordnet, wobei Diana Pizzaguerra, (wie schon erwähnt) mit dem Köcher und den scharfgeschliffenen Pfeilen der entrüsteten, jungfräulichen Göttin auftritt—und demgemäss handelt. Gleichfalls auf einem Maskenball auf dem Schloss zu Ferrara sollten der Herzog Alfonso und der Kardinal Ippolito ermordet werden. Allerdings gehören Maskenbälle zur fast unentbehrlichen Theaterdekoration der Renaissance.

Durch eine Reihe von äusseren Verkleidungen gelingt as dem

[1] *G. A. P.* 245. [2] *G. A. P.* 283. [3] *G. A. P.* 246.

„Proteus" Morone (in *V. d. P*) in das Lager des Feldherrn Pescara zu dringen, zuerst als Fruchthändler Paciandi, dann als Juwelier aus Mailand, schliesslich als Apotheker, der sich wiederum vor dem furchtsamen kleinen Pagen Pescaras in einen erschreckenden Zauberer zu verwandeln scheint.

In den Gedichten wie in den Novellen Meyers sind Masken im Sinne von stofflichen Verkappungen weit weniger häufig als geistige Verschleierungen; doch kommen etliche sowohl historische als mythologische Verkleidungen vor.

Aus Opfermut legt sich der jüngste, der Lieblingssohn des Harun al Raschid Verkappung an (*Die Söhne Haruns*), indem er als gemeiner Maurer in die Flut des Volkes untertaucht, dort als unbekannter Arbeiter wirken will, um dem Vater das Werk und das Leben zu retten. Die klassische Furcht vor dem Neid der Götter, die abgeschwächt in Meyers eigenem „dreimal unberufen" häufig wiederkehrt, mischt sich bei Scherad mit der weisen sozialpolitischen Anschauung, dass ein Reich nur dauern kann, das auf gegenseitiger Sympathie und Liebe zwischen Herrscher und Volk fusst.

In der *Bettlerballade* dagegen enthält die Verkappung keine tiefe, symbolische Bedeutung, obgleich dieselbe ethische, sozialpolitische Idee sich wiederholt. Die Larve (der alte braune Mantel, der zerrissene Hut des Bettlers Grumell) rettet einfach dem jungen Prinz Bertarit von Verona das Leben, dem der mörderische Ohm nachstellt. Bettlerverkleidung kommt wieder in *Der gleitende Purpur* vor, wo der untreue Bruder, der Königsverräter aus dem Gefängnis bricht, sich in die Schar der Bettler mischt, um in dieser Larve, die also von doppelter Bedeutung ist, den Bruder, König Otto, um Gnade anzuflehen.

Charakteristisch für Meyer ist auch das Motiv der Erscheinung eines überirdischen Wesens in Menschengestalt. So tritt (in *Venedigs erster Tag*) der heilige Markus auf unter den Flüchtlingen aus der brennenden Stadt Aquileja mit leichter Glorie über den sturmverwehten grauen Haaren, während im *Botenlauf* das himmlische Bruderpaar, Castor und Pollux, in der Gestalt zweier römischer Jünglinge, reitender Boten vor den harrenden, betenden Frauen erscheinen, um wieder im Abendlicht zu verschwinden, das Doppelgestirn hinter sich lassend. In der schon charakteristischen Stoffwahl von der als Mentor gestalteten Athene, der Begleiterin des Telemachos (*Nächtliche Fahrt*), verstärkt der Dichter leise im

Vergleich mit dem Original[4] die Verkappungslust der Göttin: „Zusammen rufen wir die Götter an," mahnt Athene bei Meyer, während sie das Gebet, das von ihr selbst für den Verlassenen dargebracht wird, erhört. Ganz verborgen verbleibt (in *Die gefesselten Musen*) die göttliche Natur, das unfesselbare Wesen der Musen, dem Barbarenkönig „von Dacien oder von Thracien," dem sie in der Gestalt holder, irdischer Jungfrauen erschienen waren.

Weniger anakreontisch, typischer für Meyer dagegen, ist die Gestaltungs-, die Verkappungsidee in der Tanzballade *Bacchus in Bünden,* wo beim Mondaufgang unter den Reigen der ausgelassenen, vermummten Winzer ein adeliger, maskierter Fremder erscheint, der ein Szepter, ein Tigerfell trägt — der Gott Dionysos mit leuchtenden Füssen. Als aber um Schlag Zwölf Mitternacht die Masken fallen, zeigt sich Verlarvung innerhalb Entlarvung oder Entlarvung schichtweise hinter Entlarvung, als Dionysos in Pancraz, dem gelehrten, teufelbeschwörenden Mönch mit dem feisten Gesicht, Silenos entdeckt, der ihn verleugnet hat. Sogar das ganze weinfröhliche Rhätiervolk erscheint als vermummtes, etrurisches Geschlecht.

Die stoffliche Verlarvung und Entlarvung genügt dem Dichter hier also nicht. Wieder treffen wir die echt Meyersche Idee der Entschleierung und der Verschleierung des Wesens, wieder die kompliziertere Phase von Schein und Sein.

[4] *Odysee* II, 412-434. Das Opfer an die Götter scheint bei Homer in diesem Fall von den Männern selbst auszugehen.

XIII.

DIE UNMASKIERTEN.

Es bleibt nur eine verschwindend kleine Anzahl von Meyers Gestalten, die völlig unmaskiert auftritt.

In seinem „Erstling" zeichnet der Dichter den germanischen Hutten im Grossen und Ganzen [1] als offenen Kämpfer gegen das römische Kirchenwesen, den Drachen Rom, den unheimlich verschleierten Loyola, die heuchlerische Mainzerklerisei. Offen steht Hutten auch gegen den übervorsichtigen Erasmus. Im nächsten Frühwerk, *Engelberg,* sind im Ganzen die germanischen Älpler—besonders die lichte Engel [2] und die tragisch düstere Jutta—als ungekünstelte Gestalten dem Kloster gegenüber dargestellt, obgleich Ausnahmen auf beiden Seiten aufzuweisen sind, z. B. die Klosterpförtnerin Marthe und Engels Priestersohn Beat.

Während in dem umfangreichen, gestaltenreichen Roman *Jürg Jenatsch* die Unmaskierten fast gänzlich verschwinden, taucht wieder im *Schuss von der Kanzel* die herrliche, wasserklare (aber nicht charakteristisch Meyersche) Gestalt der Rahel hervor neben dem rührend hilflosen, durchsichtigen Pfannenstiel. Eben so echt, noch urwüchsiger ist das Bauernmädchen Gertrude [3] (in *P. i. N.*), das z. B. nach der Zerstörung des Gaukelkreuzes laut und vernehmlich von dem Altar aus fragt: „Hans von Splügen, nimmst du mich zu deinem Eheweibe?" [4]

Von Maske ahnen Palma Novella und die Slavonerin nichts. Auch tritt Wulfrin im Kontrast zu Graciosus unmaskiert auf. Im *Leiden eines Knaben* bildet das derb natürliche Benehmen der runzligen, alten Gräfin Mimeure einen wohltuenden Gegensatz zur verspäteten Preciosität der Mirabelle. Hier wird die Mutter Julians als ein Wesen ohne den Begriff von List und Lüge geschildert, während Mouton, der Viehmaler, der den Stier für den Gipfel der Natur hält, völlig nackt, ohne die notwendige Konventionsmaske höflicher Geselligkeit, erscheint. Ebenso peinlich nackt im grellen

[1] Charakteristische Ausnahmen S. 6 dieser Abhandlung.

[2] Der naive Grundzug in Engels Charakter scheint jedoch nur zur Allegorie des schlichten, ringenden Menschenkindes beizutragen.

[3] Wieder dient das Naive zur Allegorie, wie schon erwähnt.

[4] *P. i. N.* 222.

Licht der sporadisch auftauchenden Anfälle von Wahnsinn steht Madonna Olympia (in *H. d. M.*), indem sie wegen Muttersorge die unverheiratete Tochter Antiope ohne Schamgefühl den Männern aufdrängt. Das frisch Unmaskierte der frühen Gestalten, der Rahel, der Gertrude, hat der Dichter versucht zeitweise dem Spätling, der Angela Borgia, zu verleihen.

Meyers Lieblingsgestalt, der Komtur mit den tiefblauen Augen, der als edler, streng und offen rügender Freund gegen Zwingli, den von persönlichem, heimlichem Hass getriebenen Volksführer im Fragment[5] skizziert ist, wäre wohl zeitweise als Unmaskierter, möglicherweise aber als „Veiger" gezeichnet, als eine Gestalt welcher zugleich eine tiefe Allegorie beigelegt war.[6]

Diese Anzahl von Unmaskierten ist aber nicht nur unbeträchtlich; erst durch den Kontrast zu den schwer verschleierten umgebenden Figuren wird das Unmaskierte, das normal Offene an ihnen auffallend.

[5] *C. F. M. Unvoll. P.* 29. *Aurea* (*Komtur*).

[6] Vgl. Meyers Erwähnung der sieben Leidensstationen (S. 109 dieser Abhandlung).

ZWEITER TEIL.

Maske und Gesicht des Dichters in Briefen, Rezensionen, Werken.

I.

DIE VIER BRIEFREIHEN, ALS QUELLEN.

Wir sind bis jetzt bemüht gewesen, das Verhalten der einzelnen Meyerschen Gestalten gegen einander zu untersuchen, um zu entdecken ob sie offene oder verhüllte Figuren sind, und, wenn verhüllt, mit welcher Art Masken sie sich decken. Es bleibt nun übrig, das persönliche Verhalten Conrad Ferdinand Meyers zu untersuchen: seine Einstellung gegen Freunde in den Briefen, wie auch sein Benehmen im Leben, wie dieses von seinen intimsten Beobachtern berichtet wird.

Von den Briefen, die sich bequem in vier Reihen ordnen lassen—die aus der Zeit der Krise,[1] aus Paris,[2] der Briefwechsel mit Louise v. François,[3] und schliesslich der gemischte Briefwechsel mit einer grossen Schar von Freunden und Bekannten[4]—liefern die zwei letzten Reihen aus langen, reifen Jahren reichhaltigeren Aufschluss in bezug auf das vorliegende Problem.

Und doch wäre ohne die zwei ersten, besonders die allererste Reihe, das Gesicht Meyers, das man sporadisch hier und dort in den späteren Briefen erblickt, kaum verständlich. Die Tragödie von Meyers jungem Mannesalter liegt hier in der ersten Reihe grell offen vor uns. Nur die Geisteskrankheit aber erklärt den unverhohlen ausgesprochenen, ja, fast ausgenutzten Todestrieb,[5] welcher Mutter und Schwester martern musste. Nur der patholo-

[1] *C.-F. Meyer. La Crise.* D'Harcourt.

[2] *C.-F. Meyer. Sa Vie, son Œuvre.* D'Harcourt. (*C. F. M. Leben*, Frey).

[3] *Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer, Ein Briefwechsel*, Anton Bettelheim.

[4] *Briefe Conrad Ferdinand Meyers*, herausgegeben von Adolf Frey. *Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg, Ein Briefwechsel*, Langmesser.

[5] a) 22. Sept. 1852 an die Mutter. „Ob wir uns wiedersehen werden, ist eine Frage. Deine Gesundheit ist schwankend, meine auch . . . Aber alles abgerechnet, kann ich den Tod für kein Unglück halten, sondern für eine gute Rast nach diesem Fieberschauer, den wir kennen." (d'Harcourt, *Crise* 30).

b) 27. Nov. 1852 an Betsy: „Wie leicht kann eines von uns im Laufe des kommenden Jahres sterben." (*Crise* 62.)

c) Okt. 1851 an Betsy: „Wir sind drei, wie leicht kann eines davon in den Tod fallen." (*Crise* 36.)

d) Okt. 1852 an die Mutter: „Glücklich die, die ihren Spiess aus dem Krieg gezogen haben und . . . beigesetzt sind." (*Crise* 42.)

gische Zustand entschuldigt das unverblümt egozentrische Benehmen gegen Mutter [6] und Schwester.[7] Der schwere Geisteskampf verbirgt sich jedoch der Mutter gegenüber hinter dem mürrischen Gesicht; wie auch die, trotz gegenseitigem Wundreiben, tiefe, innige Liebe zu dieser Mutter nur schwer und mittelbar zum Ausdruck gelangt.

Dann nach fast vollzogener Genesung und in seinem Hunger nach Freude, in Reaktion gegen die Hypochondrie, setzt sich Conrad eine scherzhafte Maske auf, indem er der pietistischen, grabesernsten Mutter scheinbar in allem Ernst seinen Plan [8] mit der kleinen „Patrizierin" Constance von Rodt mitteilt. Es scheint ihm fast unmöglich, sich der Mutter gegenüber natürlich zu zeigen. Während „der arme Conrad" ihr immer mehr oder weniger ein Rätsel bleibt, lässt er seine Liebe zu Cécile Borrel, deren „bouts des ailes" er küsst, für welche er „comme un veau" weint, durchblicken.

Noch ein anderer Zug zeigt sich hier bei dem 27-jährigen, der eben in das Pubertätsalter einzutreten scheint: die naive Eitelkeit, die später halb überwunden, halb verwahrlich zugedeckt wird. Während Conrad hier in der ersten Briefreihe unschuldig offen mit der weiblichen Neigung, die ihm erwiesen wird, prahlt, treibt ihn später, den nun scheu Gewordenen, verletzte Eitelkeit aus der Stadt, sogar aus dem Lande jedesmal, wenn ihm ein Nein aus weiblichem Munde begegnet. Naive, unschuldige Eitelkeit zeigt sich noch später, nur dünn verschleiert, bei dem anerkannten Dichter.

[6] In bezug auf unnotwendige Ausgaben, wenn die Mutter selbst peinlich sparen musste, um für Conrads Aufenthalt bezahlen zu können. Doch ist dieses Verhältnis eine unheilvolle Wechselwirkung.

[7] Die fleissige, selbstaufopfrende Schwester bittet er seinen neuen Freundinnen zeitraubende Weihnachtsgeschenke zu machen. Dieselbe Selbstsucht Betsy gegenüber zeigt sich trotz grosser Liebe noch Jahrzehnte nachher, obgleich geläutert durch Betsys edlen, ausharrenden Dienst in solch einer kleinen Episode wie mit der Anfrage (einer Einladung, die zugleich eine Abweisung war), ob sie, nun da er glücklich verheiratet war, bei ihm wohnen wollte.

[8] a) 4. Juli 1853 an die Mutter „. . . ich werde in 3-4 Jahren seine [Herrn v. d. Mülens] dannzumal 17-18 jährige Enkelin Fräulein v. Rodt, von Bern, zur Frau nehmen." (*Crise* 200.)

b) Doch fühlt man sich bisweilen gezwungen mit Paul Wüst (*Conrad Ferdinand Meyer in französischem Licht*, 13) zu glauben, dass das Aufnehmen und Fallenlassen der Heiratspläne in bezug auf die kleine Patrizierin Zeichen ungesunder, also doch wirklicher Seelenschwingungen bei dem noch nicht hergestellten Dichter waren. Die scherzhafte Maske setzt sich Conrad in beiden Fällen auf, nur zu verschiedenen Zeitpunkten.

In der zweiten Briefreihe aus Paris, als Conrad durch der Mutter Tod erlöst ist, fällt die Maske fort; und doch hat man das Gefühl, als ob man nicht den vollen Menschen vor sich habe, obgleich Conrad offenherzig über eine ganze Tonleiter von Themen—von seinem Magenzustand bis zur Entzückung über Murillo—zur bewundernden, verständnisvollen Schwester redet. Der strenge junge Protestant schreibt eben an sein „Gewissen," ist sich auch kaum der neuen Regungen seiner dualistischen Natur bewusst.[9] Sein Charakter beginnt erst, sich zu entwickeln.

Wie offen jedoch diese Pariserbriefe sind, empfindet man erst, wenn man sie mit den späteren Erzeugnissen vergleicht, wo gradezu erstaunliche Vorsichtigkeit, peinliche Ängstlichkeit, Verschleierung oder Farblosigkeit sich als Regel; Offenheit, frische Natürlichkeit nur als Ausnahmen zeigen.[10]

[9] „Il se raidit et est séduit" trifft noch nur das Unterbewusstsein.

[10] a. Vgl. auch Ernst Bertram (*Conrad Ferdinand Meyers Briefe* 63 ff.). b. Anna Fierz in ihrem Artikel (*Conrad Ferdinand Meyer* in *Wissen und Leben* 15 Nov. 1908, S. 124) sieht merkwürdigerweise eben das Gegenteil: „Das Charakterbild, das die Briefe Meyers enthalten, gedeiht um so vorzüglicher als einer seiner Hauptzüge, eine edle Offenheit und Unverborgenheit der Äusserungen, es in diesem Falle vervollkommnen helfen." Offenheit kennzeichnet zwar teilweise, aber nur teilweise die Briefe an L. v. François, wie später erwähnt wird. Verheimlichung in bezug auf die Vergangenheit dem eingeweihten Bovet gegenüber wäre nutzlos.

II.

URSACHEN DER MASKE BEI MEYER.

Die Ursachen für dieses Phänomen liegen unverkennbar in des Dichters Leben. Zu den ganz allgemeinen, von Stand und Land herrührenden Gründen (dem Gefühl für Etikette bei dem feingebildeten, feinbesaiteten Patrizier, vielleicht erhöht durch sein Schweizertum), kommen noch ganz spezifische Motive. Frau Betsy verursachte in ihrer zerrüttend gewissenhaften, obgleich hilflosen Erziehung des Knaben in den schwierigen Flegeljahren eine gesteigerte Wirkung in derselben Richtung durch ihr eigenes heldenmütiges Verbergen des physischen Leidens, durch ihre überstrengen Ermahnungen an den Sohn (siehe die demütigende David Hess-Episode).[1] Das von Conrad sich selbst auferlegte Zurückdrängen und Verbergen der teuersten Hoffnung, Dichter zu werden, ein Verbergen, welches offenbar wegen der tragischen Diskrepanz zwischen Dichterdrang und Dichterfähigkeit notwendig war, bildet einen zweiten Faktor bei der Entstehung dieser Verschleierungstendenz; parturiunt montes, nascitur ridiculus mus wurde ja das Ergebnis des jugendlichen Dichterschaffens. Während das andachtsvolle Lauschen der kleinen Schwester (zu dieser Zeit eigentlich nur ein Echo) bis da genügte, den zurückgedrängten Dichterwillen am Leben zu erhalten, musste Pfizers bitterlich enttäuschender Brief zu Weihnachten äusserlich das Todesurteil ausprechen über den Dichterberuf, der ausserdem (wenn man Dichtung als reine Poesie betrachtet und nicht gewissenhafte Geschichtsschreibung oder Andachtsprodukte dazu rechnet) ausser Harmonie mit der Familientradition war.

Eine dritte, diesmal lebenslange Motivierung zur Selbstverschleierung entstand nach der Entlassung aus der Anstalt aus dem Schamgefühl des „Schandfleckens" heraus, aus der Ängstlichkeit vor dem gewöhnlichen, unlogischen Zurückweichen der Mitmenschen, ausserdem aus dem Bestreben, das Unselige zu vergessen. Man denke nur an das Gedicht *Gespenster.* Verwandt mit diesem Selbstverschleierungsdrang Meyers in bezug auf den tragischen Zusammenbruch in der Vergangenheit ist das Bestreben, das Unsicherheitsgefühl der Gegenwart zu verheimlichen, den inneren

[1] Frey, *C. F. M. Leben* 38.

zartbesaiteten, dekadenten Organismus[2] vor Verletzungen zu schützen auf nicht ganz unähnliche Weise wie dies bei Aschenbachs Gestalten in Thomas Manns *Tod in Venedig* geschieht. Meyers eigenartige, staunenswerte Grösse ist ja teilweise der „Heroismus der Schwäche," der verborgenen Schwäche.

Andere Faktoren, die bei Meyer zur Verschleierung beitragen, sind: das ausgeprägte Zartgefühl, die Scheu, andere zu verletzen;[3] das feine Anstandsgefühl in bezug auf den eigenen bescheidenen, aber halsstarrigen Geltungstrieb.

Ein Versuch wird im Folgenden gemacht, von dem abnormal häufigen Gebrauch der Maske (wie diese aus den eben erwähnten Gründen hervorgerufen wird) ausführliche Beispiele zu geben; ausserdem auf des Dichters bekannten Objektivitätsdrang in diesem Zusammenhang, auf sein Spielen mit Zweideutigkeit und schliesslich auf seine progressive Verschleierungstendenz, wie diese sich in den Wandlungen der Gedichte offenbart, aufmerksam zu machen.

[2] Zwar war Meyer in der Jugend ein unermüdlicher Schwimmer, Schlittschuhläufer, ein kühner Bergkletterer; doch kündete sich schon bei dem Kinde das verhängnisvolle Erbe von schwachen, äusserst reizbaren Nerven an (*C. F. M. Leben*, Frey, 29).

[3] Vgl. hiermit Meyers Zartgefühl selbst gegen die Tierchen unter seinem Fuss. (Frey, *C. F. M. Leben*, 313).

III.

ARISTOKRATISCHE ZURÜCKHALTUNG, ÄNGSTLICHES ZURÜCKWEICHEN DES MENSCHEN MEYER IN DEN BRIEFEN.

Die zwei grossen Briefreihen sind fürs Erste als Hauptquelle zu betrachten.

Die Farblosigkeit vieler Briefe lässt sich wahrscheinlich ebenso sehr aus des Dichters Lebensregel, nie etwas Persönliches, Kompromittierendes Schwarz auf Weiss [1] zu setzen, als aus der Tatsache, dass Briefe dem Dichter als ein notwendiges Übel, eine Verschwendung kostbarer Zeit und Kraft vorkamen.

Ausserdem findet eine Erläuterung der eigenen Zurückhaltung vor den „Massen" in den Briefen statt. Der angeborene Aristokrat, ‚den es eben so wenig nach italienischen Demokraten wie nach Demokraten überhaupt gelüstet,' [2] zeichnet sich selbst, wenn er an die ältere Freundin, Frau Wille, eine feine Patrizierin und Dichterin, schreibt: „Sie kennen mich und wissen, dass sich etwas in mir sträubt gegen die Betastungen der Menge," [3] eben die Berührungen worüber er sich früher Frey gegenüber beklagte; [4] und wenn er Louise v. François bekennt: „Ich komme oft in Versuchung, Gegenwart zu schildern, aber dann trete ich plötzlich davor zurück. Es ist mir zu roh und zu nahe," [5] oder wenn er an Keller von dem angeborenen Zug, sich zu isolieren schreibt.[6] Zuweilen dient seine „Halsgeschichte," die ihn bald von der Welt völlig abschneiden sollte, als bequeme Entschuldigung von einem Fest wegzubleiben, um in Wirklichkeit seiner geliebten Kunst eifriger nachzugehen.[7]

[1] Brief an Carl Spitteler 4. Sept. 1885 (Frey *Briefe* I, 427): „Ich habe mir zum Gesetze gemacht, kein Wort zu schreiben, noch selbst zu reden, das nicht alle Welt wissen darf, und kann, ausserhalb dieser Sphäre der Loyalität, nicht wohl existiren," welches zwar ausschliesslich wie mutige Ehrlichkeit klingt, aber zugleich deckt.

[2] An Haessel 5. Okt. 1871 (Frey *Briefe* II, 41).

[3] Hier Lobsprüche über *Pescara* (Frey *Briefe* I, 193).

[4] An Frey, Mai 1881 (Frey *Briefe* I, 337): „Es ist neuerdings mehreres herzlich Abgeschmackte über mich geschrieben worden, was mich ein neues Auftreten eher verzögern als beschleunigen lässt."

[5] 19. Mai 1887 (Franç.-Meyer 209).

[6] An Keller Nov. 1883 (Frey *Briefe* I, 300).

[7] An Rahn 6. Dez. 1886 (Frey *Briefe* I, 259): „Bringe doch, aber

Man findet in Übereinstimmung mit dieser Zurückhaltung des aristokratischen Menschen Meyer verschwindend wenige Repräsentanten der Massen in seiner Dichtung. Zwar gedenkt er der breiten Schichten in seiner grandiosen Vision *Alle*: dies gilt aber der Menschheit in nebelhafter Zukunft, wie das Gedicht *Einem Tagelöhner* dem verstorbenen gemeinen Manne Würde verleiht. Der Säer (in *Uli*), die Schnitter (z. B. in *Erntegewitter*) sind der Rohheit der Gegenwart entrückt, symbolisch gesehen. Selbst Gertrude, das frische Bauernmädchen, ist höchst stilisiert. Aber es ist nicht Hochmut, der Meyer von den Massen isoliert, sondern hauptsächlich seine eigene Verletzbarkeit und Ängstlichkeit,[8] die er jedoch mühevoll zu verbergen versucht.

Auch vor den Freunden versteckt er das eigene Leiden wie in dem typischen Brief an den Maler Stückelberg: „Ich glaube, dass Sie sich mein Dasein ein bischen idealisiren . . . Ich trage mein Bündel, dessen Inhalt ich Ihnen nicht detailliren will." [9] Selbst der allerintimsten Freundin Louise v. François verschleiert er gern die Unsicherheit seiner Gesundheit, die er in glücklichen Jahren durch die Pflege seines Phlegmas zu schützen strebt.[10] Er sucht seine Qual zu Weihnachten 1888 vor dieser lebenskecken alten Jungfer, die sich stoisch ironisch über eigene Leiden ausdrückt, zu verbergen. Selbst wenn der Erschütterte ein seltenes Mal einem nahen Freunde den wahren Zustand gesteht, beeilt er sich, diesen zu bitten, die Sache heimlich zu halten.[11] Das fast völlige Schweigen—eine Weigerung, Briefe zu schreiben in der Tiefe des Leidens—ist

unauffällig, unter die Herren, Zu Meinem Bedauern dürfe ich wegen meiner Halsgeschichten nicht Nachts ausgehen. Es ist schon besser so, der erste Grund aber ist die Continuität meiner Arbeit. Davon sage nichts . . ."

[8] Betsy 77. „Er zerstiess sich die Flügel an den engen Rahmen und kleinen Fensterscheiben des bürgerlichen Daseins . . ."

Ebenda: „Er litt und machte dabei auf die rechtschaffenen Leute den Eindruck ungebändigten Hochmuts und unberechtiger Überhebung."

[9] 9. Dez. 1886 (Frey *Briefe* I, 442).

[10] An Meissner Jan. 1879 (Frey *Briefe* II, 275) „. . . ich cultivire dieses Phlegma recht eigentlich, weil ich in dieser kostbaren Naturanlage meine Sicherheit sehe; denn ich habe zuweilen das Gefühl, dass die Parze zwar nicht ihre Scheere öffne, aber doch mit der geschlossnen zuweilen versuchsweise an meinem Lebensfaden ein bischen „kratze"."

[11] An Haessel 26. März 1888 (Frey *Briefe* II, 156) „Mir geht es gar nicht gut . . . die äusserste nervöse Reizbarkeit. Behalten Sie das aber für sich."

jedoch das ergreifendste Merkmal seines Verschleierungsdranges.[12] Wenn eine Besserung sich leise ankündigt, wagt er nicht, Hoffnung klar auszusprechen, nur indirekt anzudeuten.[13]

Dass diese tragische, aber verständliche Ängstlichkeit eng mit Aberglauben verbunden ist, sieht man z. B. an dem auffallend häufigen Gebrauch des Ausdruckes „unberufen," [14] sogar „dreimal unberufen." [14] Was vielleicht zu teilweise unbewusst abergläubiger Gewohnheit geworden ist, spricht Meyer zu anderen Malen fast griechisch aus, indem er z. B. bei vollem Glück zittert, mahnt Haessel, mehr sich selbst, ‚bei dem vielen Glück bescheiden zu bleiben, um es nicht zu verscheuchen.[15] Zweimal in einem Satz tritt dieser Aberglaube hervor in einem Brief an Louise v. François: „Ich bin hier oben eigentlich glücklich, kaum wage ich es auszusprechen." [16] Selbst in dem „vae possidentibus" (an Lingg) liegt eine Art Abwehr gegen den Neid der Götter. Ja, er unterzeichnet sich sogar scheinbar selbst-ironisch (an Rodenberg):[17] „Ihr abergläubiger und stets treu-ergebener . . ." Es ist, als ob sich der Ängstliche vor den Göttern oder den Dämonen seines Lebens völlig verhüllen möchte.

All diese Ängstlichkeit des Werktages, die sich in den Gedichten in der elegischen, zitternden „Noch"-Stimmung verschönert abspiegelt und sublimiert, deckt dürftig die Todesfurcht, den stets nahen Gedanken an den Tod, der eine bedeutungsvolle Wandlung die Jahre hindurch macht, der während der allmählichen Krise vor Préfargier eine tief verschlossene, unheimlich verlockende Existenz führte, in Préfargier aber (wie schon erwähnt) in den Briefen an die Mutter nackt, fast herausfordernd hervortrat. Nicht nur gewöhnliche Lebensmüdigkeit liegt hier nämlich zu Grunde, sondern auch ein schauspielerisches, kindlich schwaches Verlangen nach Sympathie. Aus diesem unedeln Boden und aus dieser Zeit, als das Leben wertlos war, aber der Tod sich nicht aufzwang, lösen sich Jahrzehnte später die ergreifende Bruder-

[12] Vgl. d'Harcourt, *Vie* 392.

[13] An Frey, Juli 1888 (Frey *Briefe* I, 377): „Hoffnung, die mich in dieser Prüfung oft geäfft hat, habe ich VIELLEICHT behalten, mag sie aber nicht aussprechen und halte sie gleichsam geheim aus Furcht, von der Zukunft dann gerade erst recht Lügen gestraft zu werden."

[14] Frey *Briefe* I, 261, 264, 335, 347, 357, 398, 400, 412, 431 u. s. w.

[15] An Haessel 21. Dez. 1887 (Frey *Briefe* II, 150).

[16] Franç.-Meyer 186.

[17] Meyer-Rod. 218.

Tod-Stimmung der Poesie und die erhabenen Gestalten der „Veigen" in den Novellen.

Während der ersten Jahre des „süssen Ruhmes" jedoch, als das Leben wert, der Tod sich aber hier und dort leise meldete, als sich Todessucht in Todesflucht verwandelt, sinkt die Furcht ins Unterbewusstsein, um sich doch den nächsten Freunden mehr oder weniger verschleiert anzudeuten. Schon zur Zeit seiner jungen Ehe fallen die kurzen Worte an Fr. v. Wyss: „Ich fange an haushälterisch mit meinen noch übrigen Stunden umzugehen."[18] Die Furcht vor dem Tode, diesmal mit dem typischen Aberglauben verbunden, spricht aus einem Brief an G. v. Wyss zur Zeit der vollendetesten Schöpfung des Dichters: „Was Wunder, besonders in diesem gefährlichen Monate [März] . . . dass wir über 60 in eine Art Lebensungewissheit geraten. Sind wir aber erst im Mai angelangt. . . ." [19] Sie lässt sich neben warmem Mitleid mit dem Freund (Orelli) ahnen in dem Brief an Haessel Feb. 1890 zur Zeit nach der eigenen Prüfung in dem Worte „alles." [20] Nur ganz persönliche Todesangst, durch die brutale Nähe des Todes bewirkt, konnte sich so dichterisch realistisch wie in dem unheimlichen Fragment *Der Schrei um Mitternacht* abspiegeln. Sobald das tatsächliche Sterben in beruhigende Entfernung weicht, kann der Tod selbst in dieser Periode als Erlösung erscheinen. So schreibt Meyer (an Fr. v. Wyss) Mai 1890: „Es ist entsetzlich in welchem Spital wir hienieden leben und sehr leicht — was früher unmöglich schien, von einer Welt, die uns verlässt, sich abzukehren." [21]

Am Lebensabend schliesslich, als die Schaffenszeit vorüber ist, als der Todestrieb sich endgültig siegreich meldet, hat sich der schauspielerische, pathologische Todestrieb der Préfargierepoche in eine einfache, erschütternde Altersmüdigkeit verwandelt, wobei die höchste Potenz dieses Müdigkeitsgefühls, der Selbstmordgedanke sich charakteristischer Weise völlig birgt.[22]

In Meyers Briefen liegt also das nüchterne Fundament zu beiden entgegengesetzten verklärten Stimmungen der Poesie, der „Noch"-Stimmung und der Bruder-Tod-Stimmung; hiermit Meyers doppelte Einstellung zu diesem bei ihm dominanten Problem. Mit

[18] Nov. 1878. (Frey *Briefe* I, 83). [19] März 1886. (Frey *Briefe* I, 50).

[20] Feb. 1890. (Frey *Briefe* II, 183): „Wie alles Sterben, war auch das meines l. alten Forstmeisters [v. Orelli] von grausamen Umständen begleitet, . . . am Ende förmliches Ersticken."

[21] Frey *Briefe* I, 97. [22] Frey, *C. F. Meyer, Leben* 357.

Recht behauptet Meyer, dass er nach Kräften den Tod verherrlicht habe in den Gedichten und in *Pescara.*[23] Dass er aber ‚gar nicht vor ihm erschrecke,' klingt zu dieser Zeit eher als Selbstberuhigung. Der Bruder-Tod, der Winzer-Tod ist ja eigentlich nur eine Wunschgestalt, wenn er den handelnden Tod (den er doch personifizieren soll) bedeutet, aber eine wahre Gestalt, wenn er dem Müden die Ruhe, den letzten Frieden verkörpert.

Obgleich der Dichter Meyer den Tod, das vernichtende Gewitter, das die reiche Ernte nach spätem Sommer noch treffen kann, weit mehr fürchten musste als der Mensch Meyer, erreicht der Dichter Meyer vielleicht seine Höhe eben in der Verherrlichung des Todes, des weisen, gütigen Todes. Dabei vollendet sich der Zirkel; der reife Dichter kehrt zu seinem Kindheitswunsch zurück.[24] Die Stimmung des „Immer-nach-Hause" wird also in der deutschen Literatur wieder hörbar.

[23] 30. Jan. 1891 (Frey *Briefe* I, 445), an den Maler Stückelberg: „. . . Ihren orphanorum consolatorem [den Tod] betrachtend, vor dem ich gar nicht erschrecke. Warum auch? Habe ich ihn doch—nach meinen Kräften—verherrlicht in den Gedichten und in Pescara . . ."

[24] Frey *C. F. M. Leben* 29 (der Sechsjährige): „Weisst du, Mama, was ich wünschen würde, wenn du eine Zauberin wärest? Ich würde wünschen, dass nur ein Himmel und keine Erde mehr wäre, damit wir und alle Guten an einen Ort hinkämen, wo nicht mehr so viel Leid und Geschrei ist."

IV.

DER VORSICHTIGE REZENSENT.

Die tragische Ängstlichkeit des Menschen Meyer erscheint jedoch als tragi-komische Ängstlichkeit bei dem Dichter in seinen Rezensionen. Die verschwindend kleine Anzahl der öffentlichen Rezensionen [1] (11 im Ganzen) ist schon an sich ein Zeichen von der typischen Vorsicht des Dichters und von seinem Entschluss, haushälterisch mit den Kräften umzugehen. Diese Vorsicht entspringt grösstenteils der zarten Scheu, Mitmenschen nicht verletzen zu wollen (wie dies sicher der Fall ist in bezug auf die Rezension über den *Shelley* der Helene Druskowitz [2]), teilweise zugleich der Ängstlichkeit, sich anerkannten Verfassern gegenüber zu kompromittieren.

Man fühlt mit dem Dichter, wie er sich bei der Rezension von Linggs *Macalda* förmlich windet: man liest in den Briefen, wie er sogar Willes Meinung zuerst einholt,[3] wie er sich schliesslich taktvoll rettet z. B. mit einer solchen Phrase wie: „Nun, das [Linggs Lösung eines Problems] gibt der Kritik zu schaffen, das bietet der Deutung und Auslegung Spielraum.“ [4] In den drei Rezensionen über Dahn weicht er der peinlichen Stellungnahme aus, indem er Hauptgewicht auf die Inhaltsangabe legt und diskret eine kurze Kritik hinter verschwenderisches, weitschweifiges Lob versteckt. Das schwierige, selbstgesteckte Ziel, „freundschaftlich, vorsichtig und ehrlich zu schreiben,“ [5] ist befriedigend gelöst. Wo dem Dichter dagegen das Herz frei und warm waltet, wie bei der Rezension über Frey und Dahn, klingt sein Lob ruhiger.

Versteht man in dem „harmlosen Artikel“ [6] (dem Aufsatz über den verstorbenen Keller) „zwischen den Zeilen zu lesen,“ [7] so findet man im Gegensatz zu den schlichten, liebevollen Porträts von Mathilda Escher und Vulliemin, ein Meisterstück von kunstvollem Zusammenflechten von schlau vorausaufgebauter Selbstverteidigung und echter, obgleich zur Schau getragener Bewunderung für

[1] Privatim erteilt der Dichter den Freunden zwar oft gute, kurze, aber immer äusserst diskrete literarische Ratschläge.

[2] Frey *Briefe* II, 429. [3] Frey *Briefe* I, 156. [4] Frey *Briefe* II, 423.

[5] An Meissner Dez. 1874 (Frey *Briefe* II, 263).

[6] An Rodenberg Aug. 1890 (Meyer-Rod. 289).

[7] An Wille Okt. 1890 (Frey *Briefe* I, 209).

den Toten. Die verdeckten Motive in diesem Artikel sind „Klugheit“ [8] und „Vorsicht.“ [9] Er drückt sich jedoch zur selben Zeit in einem Brief an Haessel edelmütig und etwas offener aus über den, der ihn oft verletzt hatte.[10] Vor Kellers Tod zeigt sich in den Briefen an oder über Keller noch deutlicher bei ihm Maske und Gesicht: Keller gegenüber vergleicht er „die Mischung von Tragik und Komik“ in den *Züricher Novellen* mit Shakespeare,[11] lobt sein „langsames und gewaltiges Erzählen und Entwickeln“ (in dem *Sinngedicht*) [12] und schreibt zu gleicher Zeit an Frey, dass er Kellers neuem Stil, ‚der an eine Jesuitenkirche erinnert,‘ [13] ‚keinen Geschmack abgewinnen kann.‘ „Ihm [Keller] mangelt die Bildung in höchstem Sinne . . . aber welche Naturgewalt, welche Süssigkeit‘ [14] sagt er sogar in einem Brief an Louise von François, erschrickt dann offenbar später über solche Offenheit und verspricht ihr, typisch vorsichtig, eine mündliche Aussprache.[15] Im Ganzen ist er Keller gegenüber loyal, doch charakteristisch ängstlich und korrekt.

Furchtsamkeit, sein eignes schwer errungenes Ansehen in der Vaterstadt in geringster Weise zu kompromittieren spricht wohl auch aus den Verklausulierungen („diskrete Bitte,“ „kurz und konfidentiell,“ [16] „nicht nur privatim, sondern privatissime“ [17]) mit denen er seine Anfragen in Deutschland in bezug auf einen deutschen Bildhauer für das Zwingli-Denkmal begleitet.

[8] *Ibidem.*

[9] An Lingg Aug. 1890 (Frey *Briefe* II, 332): „. . . ich habe mir beikommen lassen, etwas über ihn [Keller] aufzuzeichnen, mit Vorsicht, von unserer letzten Unterredung . . . erzählend, mehreres mit Genuss verschweigend.“

[10] Vgl. Paul Wüst. *Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis* (78) in bezug auf den *Hlg.* und (150) in bezug auf die Geibeldenkmal-Episode.

[11] An Keller 12. Feb. 1877 (Frey *Briefe* I, 274).

[12] An Keller, 24. April, 1881 (Frey *Briefe* I, 289).

[13] Juli 1881 (Frey *Briefe* I, 340).

[14] Franç.-Meyer 48.

[15] Franç.-Meyer 136.

[16] An Edmund Dorer Nov. 1882 (Frey *Briefe* I, 322).

[17] Franç.-Meyer 69.

V.

DER HEIMLICHTUENDE DICHTER IN DEN BRIEFEN.

a. Vorsicht mit literarischen Plänen.

Diese Vorsicht des Bürgers, des Rezensenten hat ihr Gegenstück in der Heimlichtuerei und Verhehlung, die der Dichter in bezug auf seine schriftstellerischen Werke an den Tag legt.[1] In der Zeit vor dem Durchbruch seines Dichtertums dienen die langen Ergüsse an den guten Freund Fr. v. Wyss aus Italien über Kunst und Landschaft als grossartige Verschleierung des eigenen Zustandes, der kryptisch ausgedrückt wird: „Ja, auch sonst leide und kämpfe ich viel; aber was geht das dich an?“ [2] Ist er indessen genötigt, seine noch bescheidenen literarischen Pläne einigermassen zu erklären, z. B. um Bücher zu borgen, bittet er inständig, seine Pläne geheim zu halten; für Freunde soll es einfach heissen, er sei wohl.[3] Selbst als er eifrig auf der Spur des Jenatsch im Jenatsch-Lande geht, schreibt er an den Stadtbibliothekar in Zürich: „Was mich [hierher trieb], war zuerst das Bedürfnis, frische Luft zu schöpfen, dann aber . . . das täglich steigende Interesse an . . . dieser Gegend . . . und ihrer . . . Geschichte . . . Doch dieses unter uns.“ [4] Haessel erfährt ein wenig mehr, unschuldige Andeutungen, wonach Meyer sich beeilt zu mahnen: „Bewahren Sie mir völliges Stillschweigen“; später „. . . . hauptsächlich halten Sie völlig reinen Mund über das Projekt.“ [5]

Selbst gegen die allervertrauteste Freundin, mit welcher er früher „einen Briefwechsel vom Zaune brach,“ um von ihren Meinungen zu lernen,[6] zieht er sich mehrmals plötzlich mimosenartig zusammen ihrer unerwarteten literarischen Aufrichtigkeit gegenüber, so z. B. in bezug auf seine Pläne mit dem *Dynasten*,[7] wieder

[1] Meyer selbst erklärt sein Verhalten eher aus Aberglauben als aus Vorsicht. Schliesslich ist Aberglaube an sich eine Art Vorsicht. Wie sehr Aberglaube Meyer auch wirklich beeinflusst, haben wir schon gesehen.

[2] 14. April 1858 (Frey *Briefe* I, 58).

[3] An Carl H. Ulrich Gysi, 4. Mai, 1860 (Frey *Briefe* I, 12).

[4] An Horner, 30. Aug. 1866 (Frey *Briefe* I, 23), gesperrt bei Meyer.

[5] 5. Aug. 1866; 5. Sept. 1866 (Frey *Briefe* II, 7, 11), auch gesperrt bei Meyer.

[6] Nach Frey, *C. F. M. Unvoll. P.* 53.

[7] Entschleierung, 10. Mai, 1881: ‚aus einem ursprünglich Edeln ein Dämon, ein Betrüger . . .‘ Verschleierung Ende Mai: „Über den ‚Dynasten‘ habe ich mich wahrscheinlich in meinen letzten Zeilen unklar ausgedrückt . . . davon ein ander Mal.“ Franç.-Meyer 6, 12.

in Verbindung mit dem *Mönch*,[8] wonach er die unmittelbar folgenden Pläne gebührlich, aber höflich verschleiert—‚aus Aberglaube . . . den Geist zu verscheuchen . . . das Gold würde sich unterwegs in Staub verwandeln.'[9]

Bezeichnend sind auch Meyers geheimnisvolle Worte an Lingg: „Gewiss brüte ich über Neuem und sogar Gewagtem, doch fein behutsam und sozusagen hinterlistig . . ." [10] Frey behauptet sogar, dass Meyer einige seiner Schöpfungen vollendet hat, ohne während der Arbeit jemand ein Wort davon zu vertrauen ausser der Schwester.[11] Diesem Verfahren widerspräche allerdings die Freysche Annahme, dass der Dichter seine Skizze der Vineatragödie als „ballon d'essai" ausschliesslich zu dem Zwecke aussandte, Kögel zu provozieren.[12]

b. Maske über vollendeten Werken in den Briefen.

Ebenso peinlich wie Meyer gewöhnlich in seinen Briefen die werdenden Schöpfungen geheim hält, verleugnet er das Persönliche, das Konfessionshafte in den vollendeten Werken. Dies ist besonders der Fall mit *Hutten* und den Gedichten, in denen er sich am deutlichsten spiegelt. *Hutten* ist umgegossen, schreibt Meyer erklärend an Rodenberg, um ihn realistischer zu machen—„der Ritter war ein frecher Sterblicher"--und weil „gewisse sentimentale Züge" an ihm dem Dichter unerträglich geworden waren. Dagegen gesteht er dem alten Freund Bovet: „Quant à Hutten je l'ai refait non par des raisons de style, mais par des raisons de conscience, parcequ'il était sentimental, et je ne l' étais plus du tout." [13]

Die Verleugnung seiner Selbstoffenbarungen in den Gedichten der vertrauten Freundin gegenüber, diese Verleugnung, die in *Alles war ein Spiel* die Welt täuschen sollte, wirkt in den Briefen hilflos verwirrend, indem Meyer zuerst „den sentimentalen Zug" in den Gedichten als einen Bestandteil seines Wesens erkennt, aber verachtet;[14] diese Lyrik dann als ‚nicht mehr wahr,' als ‚Spiel,

[8] Meyer sendet die erste Hälfte des *Mönchs*, unterlässt auf ihre Kritik 19. XI, 1883, die zweite Hälfte zu senden. Franç-Meyer 116.

[9] Franç.-Meyer 135, März, 1884.

[10] 20. April, 1889 (Frey *Briefe* II, 327).

[11] *C. F. M. Unvoll. P.* 53.

[12] *C. F. M. Unvoll. P.* 129.

[13] Dez. 1881 (Frey *Briefe* I, 135).

[14] 19. März 1882, Franç.-Meyer 44.

oder höchstens die Äusserung einer untergeordneten Seite seines Wesens stempelt,'[15] um schliesslich seine stille Freude an diesen „zartesten Liederchen der Welt" einzuräumen, worin „hin und wieder etwas Intimes hineinversteckt ist."[16] Die Gegenwart dieses „Intimen" gesteht Meyer auch P. Heyse,[17] indem er sich zur gleichen Zeit eben aus diesem Grunde furchtsam zeigt gegen eine weite Verbreitung der Gedichte. Meyers Mittelstellung hier, die Verleugnung des sentimentalen Bestandteils seines Wesens, macht den Eindruck rührender, jungfräulicher Schamhaftigkeit, sich entblösst zu sehen, obwohl er mit der begleitenden Behauptung, dass in den verschiedensten Verkleidungen, im *Jenatsch* und dem *Heiligen* weit mehr von seinem wahren Leiden und seinen Leidenschaften stecke,'[18] den stark ausgeprägten Dualismus seines Charakters andeuten will.

Der stark persönliche, demütigend peinliche Zug im *Leiden eines Knaben* wird fast imperativ abgewiesen — „Das Geschichtchen (8 Zeilen in St. Simon) rührte mich und ich gab ihm Leib. Voilà tout."[19]

Verrat gegen die zarte, innige Natur des Jugendliebeserlebnisses übt der fast 70-Jährige in nüchterner, irritierter Stimmung, als er seinen Verleger bittet, die beiden Gedichte *Einer Toten* und *Weihgeschenk* in der 6ten Auflage der Gedichte auszulassen,[20] wäh-

[15] Carsamstag 1882, Franç.-Meyer 48.

[16] 22. V. 1882, Franç.-Meyer 53.

[17] 11. Dez. 1882. Frey *Briefe* II, 339.

[18] Franç.-Meyer 48, Carsamstag 1882.

[19] An Fr. v. Wyss, 19. Dez. 1883 (Frey *Briefe* I, 90).

[20] a) Meyer an Haessel, Jan. 31, 1894 (C. F. Meyer Nachlass, Zentralbibliothek, Zürich, von Lena Dahme, 204, abgedruckt): „. . . lassen Sie mir zwei Gedichte weg: ‚Weihgeschenk' und ‚Einer Toten,' aus denen von jeher zuviel Wesens gemacht wurde . . ."

b) Feb. 7, 1894 (ebenda); „Ich bleibe dabei; ich war nie verlobt in früheren Jahren! Das viele Wesen mit diesen Gedichten war mir längst lästig."

Dass Meyers Frau das letzte Wort in dieser Sache hatte, zeigt der Brief vom Haessel Verlag an Lena Dahme (Aug. 27, 1931): „Die beiden Gedichte sind noch erhalten in der 5. Aufl. der ‚Gedichte' 1892. Diese 5. Auflage ist die letzte, die C. F. Meyer noch selbst besorgt und korrigiert hat. Von der 6. Auflage an (1894) sind die beiden Gedichte weggelassen worden, und zwar auf Veranlassung von Frau Meyer, der diese Gedichte, die einer verstorbenen Jugendfreundin C. F. Meyers galten, merkwürdigerweise ein Stein des Anstosses waren."

Man vergleiche hiermit die ehrliche, rührende Schamhaftigkeit des

rend er geradezu tragischen Hochverrat in seiner Verleugnung der Wahrheit (der eigenen Liebe zur Schwester) in *Ohne Datum* [21] verübt. Diesen Hochverrat können jedoch nur die Familienverhältnisse und die Nachwirkung der zweiten Umnachtung einigermassen entschuldigen.

c. Die Verhehlung der kindlichen Eitelkeit.

Die Eitelkeit und Freude des Dichters über den Erfolg ist ebenso unschuldig kindlich und verständlich wie seine Versuche, diese Eitelkeit zu verbergen, durchsichtig sind. Der gedemütigte Geltungsstrieb, den er zurückgedrängt hatte während der Periode, in der er achselzuckendes Gewährenlassen jahrelang dulden musste,[22] tritt einen Augenblick deutlich an den Tag zur Zeit des beginnenden Erfolgs (als ‚eine Stufe mit *Rom. u. Bild.* eingehauen ist, in die der Fuss sich setzen lässt' [23]), verbirgt sich aber spornstreichs wieder.[24] Dasselbe Geltungsbedürfnis zeigt sich unbewusst in der Erklärung, dass die Furcht, das öffentliche Urteil möge ihn bei dem „herben Hutten" festhalten, ihn zum Engelbergentwurf bewegt hatte.[25] Der Trieb offenbart sich wieder kindlich nackt in der Freude, als er sich in Calmbergs *Kunst der Rede* aufgenommen findet.[26]

Die Verleugnung des Geltungstriebes, der Eitelkeit ist aber noch charakteristischer. Sie bekundet sich schon Cécile gegenüber [27]

alternden Haller über das Jugendliebesgedicht *Doris* (*Deutsche Nat. Lit.* 41, 60).

[21] Brief an Rodenberg Nov. 5, 1895 (Meyer-Rod. 319): „Ein anderes Gedicht habe ich auch tausend Mal bereut, als auf völliger Unwahrheit beruhend. Es ist der dritte Vers des „Datum." Auf dringenden Wunsch meiner Schwester musste ich denselben in das schon vorhandene Gedicht einsetzen . . . Meine Schwester ist kein Glückstern auf meinem Lebensweg . . . Ich finde mein einziges Glück in meiner lieben Frau . . ."

[22] An Haessel, Sept. 1871 (Frey *Briefe* II, 38). Vgl. hiermit Brief an Cécile, Nov. 1855 (d'Harcourt *Crise* 248): „Entouré de jeunes hommes, jadis mes camarades, qui tous sont arrivés . . . regardé de haut en bas, . . . contraint de m'humilier incessament, ce qui ne m'est pas naturel du tout . . ."

[23] An Haessel Dez. 1869 (Frey *Briefe* II, 28).

[24] P. S. desselben Briefes: "Sprechen Sie niemandem von meiner . . . ausgesprochenen Ambition. Die Äusserung ist confidentiell und bleibt ganz unter uns."

[25] An Fr. v. Wyss, 31. Aug. 1872 (Frey *Briefe* I, 75).

[26] An Calmberg, Jan. 1884 (Frey *Briefe* II, 240).

[27] A Cécile, juin 1853 (d'Harcourt *Crise*, 194): „Mais au nom de Dieu

und zeigt sich immer wieder wie gegen Haessel (z. B. nach dem schlechten Empfang des *Hlg.*), als er behauptet: „Der gewöhnliche Literatenehrgeiz liegt mir fern, nie ferner als jetzt"; gegen Bovet, wenn Meyer sagt: „. . . je n'écris absolument que pour réaliser quelque idée, sans avoir aucun souci du public . . ." [28]

Obgleich der Dichter behauptet, er sei „der unreklamehafteste der Sterblichen," [29] erweist er einen verblüffend praktischen Sinn eben für Reklame, besonders in den Anweisungen an seinen Verleger Haessel. Schon die *Rom. u. Bild.* möchte er überall dahin geschickt haben, wo empfänglicher Boden sei, begleitet von einer stark lobenden, von ihm selbst an Haessel geschickten Annonce.[30] Er drängt auf den vorteilhaftesten Zeitpunkt der Erscheinung von verschiedenen Werken.[31] Die früheren Dichtungen müssen auf dem Umschlage angezeigt werden,[32] wie auch für die sonstige Verbreitung der Werke schlau gesorgt werden soll.[33] Er mahnt klug diplomatisch seinen Verleger, in einem spezifischen Falle den Widerwillen zu verhehlen, solange der Betreffende nützlich sein kann.[34]

. . . qu'est-ce qui vous fait croire que c'est avec plaisir que je mettrai mon nom sur la dite version."

[28] An Felix Bovet, Jan. 1888 (Frey *Briefe* I, 138).

[29] a) Meyer-Rod. 131.

b) derselbe Gedanke im Brief an Haessel Okt. 1871 (Frey *Briefe* II, 40). „Es wäre mir ein Leichtes, bei Kinkel oder Lang, mit denen ich gut stehe, einen Artikel zu sollizitiren, aber es ist gegen meine Natur."

c) An Haessel Sept. 1871 (Frey *Briefe* II, 37): „Was die Annonce betrifft, so bin ich. . . . Von Haus aus ein Feind jeder Reklame . . ."

[30] An Haessel Feb. 1870 (Frey *Briefe* II, 31).

[31] An Haessel Juli 1871 (Frey *Briefe* II, 35): *a*) „. . . erscheint sie [meine Arbeit, *Hutten*] nicht jetzt, so kommt sie zu spät." *b*) an Haessel (Frey *Briefe* II, 48): „Es wäre nett, wenn das Büchlein [*Engelberg*] noch vor Ende der Cursaison erschiene."

[32] An Haessel, Juni 1872 (Frey *Briefe* II, 50).

[33] a) Alle Werke Meyers sollen unverzüglich an Franz Brümmer gesandt werden, der damals mit der Herausgabe des *Deutschen Dichterlexikons* beschäftigt war. März 1874 (Frey *Briefe* II, 58).

b) Meyer ersucht Haessel, nicht v. Sprechers Buch (eine Nachahmung von *Jenatsch*) zu verlegen; „mich aber in Ihrer Antwort . . . gänzlich aus dem Spiele lassen, gänzlich, nicht wahr?" (gesperrt bei Meyer). Juli 1877 (Frey *Briefe* II, 71).

[34] An Haessel, 5. Dez. 1887 (Frey *Briefe* II, 148): „De Hessem gefällt mir auch nicht, doch fahren Sie glimpflich mit ihm, so lange er nützlich sein kann. Man muss doch erst sehen, ob er etwas zu Stande bringt."

VI.

GESICHT DES MENSCHEN UND DES DICHTERS IN DEN BRIEFEN.

Während bisher in den Briefen hauptsächlich auf Meyers sozusagen negative Eigenschaften, die Zurückhaltung, die Verschleierung aufmerksam gemacht worden ist, soll nun versucht werden, die positiven Züge, das „Gesicht," zu zeigen, das sich hier und da offenbart. Hierher gehört zu allererst die tiefe, unaustilgbare Hingebung an die Kunst, hauptsächlich die Poesie. Sie ist für Meyer la grande passion, „ce plaisir enivrant, cette douce folie." [1] In ihrem Dienst strebt er „l'intelligence et le sentiment du beau" [2] zu entwickeln; in ihrem Dienst scheut er keine Mühe, steht vor dem Stein wie Michelangelo, ‚ruft sich stündlich Courage zu, es steckt darin, es handelt sich nur darum, es heraus zu kriegen.' [3] Es ist ihm heiliger Ernst mit der Kunst, wie Rodenberg bezeugt,[4] wie er mit Wahrheit selbst behaupten darf.[5] Variationen dieses Themas, die sich in reichster Fülle in Meyers Poesie finden, werden später erwähnt.

Dieses Dichtertum aber, das in schwerem und heldenmütigem Ringen strebt, sich in Form zu offenbaren, und dem das Streben endlich glänzend gelingt, fusst auf beiden gleich wichtigen Teilen eines Dualismus, eines Zwiespaltes zwischen Barock-Weltflucht und -Weltsucht, Todestrieb und Lebenstrieb, Ethik und Ästhetik, Reformation und Renaissance, Germanentum und Romanentum, eines Zwiespaltes, der sich schon in Paris leise andeutet,[6] der sich erst am Lebensschluss in *Angela Borgia* auskämpft. Obgleich der Dichter nur selten den Dualismus als solchen in den Briefen andeutet, lässt der Zustand sich jedoch unverkennbar ahnen. Ausserdem glaubt Meyer, bei dem dieser Zwiespalt einen ungewöhnlich auffallenden Charakterzug ausmacht, offenbar, dass dieser Zwiespalt zur menschlichen Natur und zur wahren Kunst gehöre, dass.

[1] Brief an Cécile, Lausanne, Mai-Juni 1853 (d'Harcourt, *Crise* 181).

[2] Le docteur James Borrel à Elis. Meyer (d'Harcourt, *Crise* 5).

[3] An Rahn, Jan. 1872 (Frey *Briefe* I, 232).

[4] Meyer-Rod. 204, Juli 1885: „Wenn alle unsere Berühmtheiten es so ernst mit der Sache nähmen."

[5] An Haessel (Frey *Briefe* II, 71, 86, 141, 144).

[6] D'Harcourt, *Vie* 115: „il se raidit et est séduit."

noch weiter, dieser Dualismus spezifisch deutsch-schweizerisch sei (siehe das zwar poetisch verallgemeinerte Bild von dem südlichen Föhn und den Bergen der deutschen Schweiz.[7]) Deshalb verwirft er in Rom die ‚trügerische, unbefriedigende klassische Kunst, welcher dieser Zwiespalt, der nur von Gott geheilt werden kann, fehlt.'[8]

Der eine Teil dieses Dualismus, der Lebenstrieb, der sich gigantisch gesteigert in Übermenschen-Wunschgestalten oder in Schönheitsschwelgen die Dichtung hindurch offenbart—im Gegensatz zum Todestrieb, zur Religion—kommt in den Briefen wenig in seiner übertriebenen Form zum Ausdruck. Derselbe Meyer jedoch, der zur tiefen pietistischen Sorge des Charles de Marval „se passionne des esprits puissants,"[9] bekennt noch 27 Jahre später, dass er sehnsüchtig das Grosse suche, nicht jedoch aus Verwandtschaftsgefühl, sondern weil er das Mittelmässige in sich selbst verspüre.[10] Der damit verbundene Zug, die Bewunderung für die deutsche nationale Grösse, die Ghibellinentendenz, und die entsprechende Abwendung von den philiströs politischen Verhältnissen der Heimat, zeigen sich unverkennbar in den Briefen, obgleich nur selten und vor intimen Freunden.[11]

Derselbe Lebenstrieb, in seiner Werktagsform, kommt, der prosaischen Natur der Briefe gemäss, etwas häufiger zum Ausdruck. In völliger Unmittelbarkeit geschieht dies jedoch nur ein paar Mal und nur der vertrauten, fernen Freundin in Weissenfels gegenüber. Ihr gibt der Dichter z. B. ein reizendes Genrebild: die arbeitsmüde, schläfrige Frau, der er die *Reckenburgerin* vorliest, das lärmende Kind, die grosse weisse Stille des Winters, die grossen 12 Fuss hohen Zimmer, selbst das Verschwinden des embonpoints bei ihm.

[7] Meyer-Rod. 134.

[8] An Fr. v. Wyss, April 1858 (Frey *Briefe* I, 60).

[9] Charles de Marval à Elis. Meyer (d'Harcourt, *Crise* 20), Sept. 1852.

[10] 21. April, 1880 (Meyer-Rod. 66).

[11] a) an Louise v. François, Aug. 1883: „Meine liebe Vaterstadt . . . fängt an, besonders seit sie sich so schrecklich selbst rühmt, . . . mir . . . langweilig zu werden." (Franç.-Meyer 102).

b) an Rodenberg 23. Aug. 1881 (Meyer-Rod. 89): „. . . meine Liebe zu Deutschland, welche—in letzter Analyse—die Sehnsucht und das Bedürfnis ist, einem grossen Ganzen anzugehören . . . Die „Eidgenossenschaft" (auch ihr Steuersystem . . .) ist zuweilen ein bischen drückend." Der eingemischte Humor bildet dem diskreten Meyer zur gleichen Zeit einen Schutz.

Bausorgen, die eigentlich Freuden sind, Anekdoten von der kleinen Milly, Gartenpläne gehören zu den Merkmalen dieses Lebensdranges, die der älteren Jungfer auf der Mansarde vertraut werden.

Diesem Lebenstriebe gegenüber zeigt sich in den Briefen sporadisch und flüchtig, doch unverkennbar, ein gewisser Todestrieb, in Meyers Religion und zwar enthüllt sich diese in seinen Briefen als unzertrennbarer Teil seines Wesens, trotz seiner Scheu sich auszusprechen. Diese ebenso vage und mystische als tiefe Religion macht jedoch im Laufe der Jahre eine Wandlung durch. Nach ihrer völligen Vernichtung unter Vischers [12] Einfluss baut sie sich in Préfargier wieder auf. Conrads Worte an die Mutter, dass er wie sie denke und sich nur aus Eigensinn anders ausdrücke,[13] stellen aber Verschleierung sowohl als Entschleierung dar. Mit „den ewigen Dingen" meint Conrad wohl hauptsächlich Gottesexistenz und Streben nach dem Guten in Christi Spur. Dagegen gehört wahrscheinlich nicht hierzu der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele, der sich erst ein Menschenalter später nach des Dichters schwerem physischen Leiden klar entwickelt.[14] Meyers Stellung zum Wesen Christi — Gottheit oder Menschheit — ist auch noch zu dieser Zeit rätselhaft. Während der Glaube an die Gottheit Christi in dem Brief an Nüscheler ganz klar hervorzuleuchten scheint,[15] sieht es aus, als ob Conrad ungefähr zur selben Zeit

[12] Nicht aus Conrads, sondern Borrels Briefen festzustellen (le docteur James Borrel à Elis. Meyer, 25 juillet, 1852, d'Harcourt *Crise* 10): „. . . la vivacité . . . que . . . votre fils mit à défendre l'absence de toute croyance religieuse chez lui . . ."

Conrad scheint weiter als sein Erwecker Vischer gegangen zu sein, dessen Neigung zum Pantheismus (klar formuliert in seiner *akademischen Rede zum Antritte des Ordinariats am 21. Nov. 1844 zu Tübingen gehalten*, Vischer, *Krit. Gänge* B. I, 142) schon in *Dr. Strauss und die Württemberger* (*Krit. Gänge* 1844 B I) deutlich hervorleuchtet. Vischer befehdet hier nur den Pietismus, „diese Krätze, welche die edelsten Säfte des Geistes in Eiterung setzt" (35). Wahrscheinlich aber ist für James Borrel Pantheismus gleichbedeutend mit Atheismus.

[13] Préfargier, Sept. 1852 (d'Harcourt, *Crise* 32).

[14] An Felix Bovet, Kilchberg, 18. Oct. 1890 tard (Frey *Briefe* I, 141): „. . . je pense assez souvent à celui [à ce monde] à venir auquel je crois fermement, depuis ma maladie de 1888 . . ."

[15] Zürich, 6. Jan. 1854 (bei Bohnenblust 80 abgedruckt): „tout casse, tout lasse, tout passe . . . Was bleibt . . . Nur der feste Punkt, Gott und Heiland. Da ist Licht, Kraft, Jugend, Bestand und Liebe . . . Ich möchte keinen Tag ohne Christus leben. Wunder nimmt's mich, ob sie bald merken, dass ich mit Sakk und Pakk zum Christentum übergegangen bin?"

Christus nur als Menschen auffasse, dem auch Fehler anhaften (Brief an die Schwester [16]). Während so Meyers Stellung zu Christus in Briefen wie in Werken unaufgeklärt bleibt, geht seine fast spöttische Abneigung gegen eine Organisierung des Glaubens in Kirchen und Sekten in den Briefen klar hervor.[17] „Ohne jede Anwandlung von Pietismus, einfach, ruhig, aber ganz“ [18] ist er zum Glauben übergegangen, indem er diesen Glauben eher zu verbergen, als zur Schau zu tragen sucht.[19] Kindliches Gottesvertrauen zum Meister, der alles leiten und ordnen will, tritt deutlich in den Jahren unmittelbar nach dem allerersten Erfolg [20] hervor, nennt sich später (in dem Trostbrief an Meissner) [21] bescheidenen Mystizismus, Unterwerfung unter das Notwendige, Liebe zum Schicksal. Meyers Wort an Louise v. François: „Das metaphysische Wahre halte ich für absolut unzugänglich“ [22] stimmt auch hiermit überein.

Meyers Neigung zu dem ringenden Pascal [23] wie auch sein bedingtes Wort (an Haessel): „Ich habe Gottvertrauen, (so viel ein Kind des XIX. Jahrhunderts haben kann),“ [24] deuten bisweilige

[16] Lausanne, 18 juillet 1853: „Ich bin auch höflicher mit ihr [Me. de Cuenod, seiner Pensionsmutter] als ihr puritanischer Sohn, der ihr gelegenheitlich so grob, wie sein Meister begegnen konnte; ‚Weib, was habe ich mit dir zu schaffen!‘“ (d'Harcourt, *Crise* 201).

[17] An Cécile, Mai-Juni 1853 (d'Harcourt *Crise* 181): „. . . je vais régulièrement à l'église; quoique je ne me sois mis ni dans l'Église libre, ni dans les Darbistes ni parmi les Mormons, qui eux aussi ont ici leur petit tripot.“

[18] Schon zitierter Brief an Nüscheler (Bohnenblust 80).

[19] An Cécile, Nov. 1855 (d'Harcourt *Crise* 248): „Il est vrai de dire qu'une foi très vive, très fervente, mais que je cache plutôt que je ne l'affiche, me soutient . . .“

[20] a) an Fr. v. Wyss, 27. Juli, 1866 (Frey *Briefe* I, 65): „. . . so sage ich mir, dass derselbe Meister, der dies geordnet hat, auf dem ganz anderen Gebiete der Geschichte gewiss auch seine, wenn auch für mich verborgenen Linien gezogen hat, die das Ganze leiten und zusammenhalten.“

b) an Fr. v. Wyss, Aug. 1866 (Frey *Briefe* I, 67): „Ob es mir gestattet sein wird, dies . . . Programm . . . durchzuführen, liegt in höherer Hand.“

[21] Nov. 1877 (Frey *Briefe* II, 272); in bezug auf die kranke Frau Meissner: „In meinen ganz schlimmen Zeiten habe ich mich oft mit etwas bescheidenem Mysticismus gefristet und ihn — in kleinen Dosen — probat gefunden d. h. über die Unterwerfung unter das Notwendige . . . hinaus suchte ich im Schicksal, wie es falle, etwas zu lieben. . . .“

[22] 1882 (Franç.-Meyer 82).

[23] 1882 (Franç.-Meyer 82).

[24] 28. Nov. 1887 (Frey *Briefe* II, 146).

Kämpfe bei ihm selbst an. Meyer gesteht übrigens fast mit Humor in einer Stimmung, die nur der älteren Freundin gegenüber möglich ist, die Widersprüche in seiner Religion ein. Er sucht die Sehnsucht nach ewigen Dingen, die Anhänglichkeit an das „Luterthum" (*sic*) mit einer sehr scharfen Kritik der evangelischen Schriftstücke und dem überzeugtesten Monismus zu verbinden.[25] Auch in späteren, reifen Jahren ist Meyer sich der einseitigen antikatholischen Einstellung, welche die Ratgeberin, Louise v. François an ihm rügt,[26] völlig bewusst,[27] während er wie instinktiv in den Briefen aus Paris förmlich wütet und noch auf der Höhe des Schaffens ausbricht: „Der Katholicismus und alles drum u. dran ekelt mich." [28]

Des Dichters anti-asketischer Zug in der Religion tritt dagegen in den Briefen weniger deutlich hervor. Doch lässt er sich ahnen in der Erwähnung des „armen Schwesterchens," die ihr Glück im asketischen Leben findet,[29] in einem hoffnungslosen Tone, der auffallend an „den armen Conrad" erinnert.

Während Meyer dem alten Freunde Bovet noch vor dem physischen Zusammenbruch die zunehmende Macht des Christentums über ihn bekennt,[30] ist dieses Christentum nichts weniger als orthodox. Ein mystisches Gefühl von Seelenwanderung, das der Dichter zu wiederholten Malen über eine Reihe von Jahren [31] und ver-

[25] 4. Mai, 1883 (Franç.-Meyer 93).

[26] 24-7-82 (Franç.-Meyer 56).

[27] An Bovet, Sept. 1891 (Frey *Briefe* I, 142): „Moi, pécheur, je tâche d'être juste, ou de le devenir et il m'est facile de l'être pour les juifs p. ex., mais beaucoup moins envers les catholiques qui m'ont enlevé—voici mes griefs personnels—deux . . . Aussi les catholiques se donnent-ils ici (c. à. d. à Zürich) des airs de vainqueur. . . ."

[28] An Wille 23. Nov. 1886 (Frey *Briefe* I, 186).

[29] März, 1883 (Franç.-Meyer 85).

[30] Jan. 1888 (Frey *Briefe* I, 139): „Car malgré tous mes efforts d'échapper au Christianisme, au moins à ses dernières conséquences, je m'y sens ramené par [un] plus fort que moi, chaque année davantage et même quelquefois avec une extrême violence et au mépris de toute science critique et philosophique."

[31] a) an Louise v. François, 23. März, 1883 (Franç.-Meyer 85): „Sieht man so das Leben vorüberziehen, ist einem, man hätte schon dreimal gelebt und man sucht das Dauernde, ich in der Kunst . . ."

b) an Hermann Lingg, 23. März, 1885 (Frey *Briefe* II, 318): „Ich habe zuweilen den Eindruck schon 3 oder 4 mal gelebt zu haben."

c) an Fr. v. Wyss 7. Aug. 1889 (Frey *Briefe* I, 95): „Durchgemacht

schiedenen Freunden gegenüber ausgesprochen hatte, verschmilzt bei dem endgültigen Siege des Christentums mit Meyers Religion.[32]

In Betrachtung von Meyers im jungen Mannesalter klar ausgesprochenem Urteil, das Innerste, Heiligste, das religiöse Leben eigne sich nicht für poetische Darstellung und Blosslegung,[33] muss die reiche Fülle von religiösen Gedichten aus späteren, reifen Jahren als ein Zeichen der unwiderstehlichen, wachsenden Gewalt der Religion, von Meyers spezifischer Religion gelten. Der Grundgedanke jedoch, der mit zunehmender Häufigkeit in den Werken behandelt wird, verbleibt zur gleichen Zeit mystisch-symbolisch verschleiert.

Obgleich das Wesen des Dichters—seine hohe Verehrung für die Kunst, sein Lebens- und Todestrieb, seine Religion—sich zuweilen in den Briefen, besonders an die ältere Freundin in Weissenfels offenbart, darf man behaupten, dass diese Augenblicke nur Ausnahmen sind und dass seine intimsten Regungen sich abnormal scheu und vorsichtig hinter einer Maske verschanzen.

---

in den letzten Jahren habe ich mehr als ich je eingestehen werde. Was mich hielt, war eigentlich ein Seelenwanderungsgedanke. Ich sagte mir, du hast offenbar in einem früheren Dasein irgend etwas Frevles unternommen . . ."

[32] An Bovet 18. Oct. 1890 (Frey *Briefe* I, 141) (schon halb zitiert): „. . . je pense assez souvent à celui [à ce monde] à venir auquel je crois fermement, depuis ma maladie de 1888, mais que je me figure plutôt comme une migration. En somme je m'attends à un purgatoire."

[33] An Nüscheler (Bohnenblust 71).

VII.

MEYER IN LEICHTER VERKAPPUNG IN DEN WERKEN.

a. In den Gedichten.

Während der Versuch bis jetzt gemacht wurde, das Verschleierte zuerst in dem gegenseitigen Verhalten der einzelnen dichterischen Gestalten Meyers, dann in Meyers eigenen Briefen auszuforschen, stellt sich nun die Aufgabe, in typischen Beispielen auf des Dichters eigene Maske und Gesicht innerhalb der Werke aufmerksam zu machen. Dies soll hauptsächlich im Verhältnis zum Problem Maske und Gesicht in den Briefen ausgeführt werden.

Meyers Persönlichkeit, deren antithetische Bestandteile in den Novellen verwirren, tritt häufig mit erstaunlicher Offenheit der Stimmungswahrheit—sogar in der Ich-Form—in den Gedichten hervor. Seine späteren Versuche sich schamhaft zu verschleiern, beweisen nur diese Tatsache um so mehr.[1]

Schicksalsschwere Epochen treten zusammengedrängt und in plastischer Form hervor.[2] So stellt sich Conrads verstocktes Schweigen, das scheinbar gefühllose Sich-Verschliessen vor der Mutter Liebe und Sorge vor der Préfargierzeit neben der verklärten Reue späterer Jahre (in *Hesperos*) dar; so offenbaren sich die dumpfe Verzweiflung, der fast unwiderstehliche Selbstmordgedanke, das schwache Aufflimmern der Hoffnung vor und während der Krise (*Schwüle*). Hier (in *Tag, schein herein*) fasst der Erlöste frischen Mut, bricht (im *Morgenlied*) sogar in Jubel aus, während doch zu anderen Stunden der Schmerz um die verlorene Jugend (*Lenzfahrt*) klagen darf und der Dichter das eigene verhaltene Grauen vor einer gewissen Stelle im Leben erblicken lässt (*Gespenster*).

Oder der Konfessionsdrang des Dichters offenbart in Ich-Form, in typisch verklärter, krystallisierter Nachstimmung, nur mit dünner Verschleierung die Hauptphasen seines Lebens in Baumgedichten, damit zugleich die Zusammengehörigkeit mit der Natur

[1] Vgl. hiermit Mayne 369: „Nicht beirren lassen wir uns durch anderslautende ablenkende oder ablehnende Äusserungen des Dichters . . . es beschwichtigt uns nicht, es bestärkt uns nur in unserer gegenteiligen Auffassung . . .“

[2] Vgl. Betsy 45: „Die tiefliegenden Quellen seines Lebens blieben zugedeckt. Nur im Heiligtum seiner Poesie und nur schwer und schmerzlich drängte sich diese heisse Flut ans Tageslicht hervor.“

andeutend:[3] hier spiegeln sich der Verfolgungswahn der Krise, „das Notgeschrei des gehetzten Wildes," die Fähigkeit des Dichters, sich vor dem Baum auszusprechen, wo er sich vor Menschen verhüllen würde (*Abendrot im Walde*), die Sehnsucht nach dem Frieden der Natur (*Lass dich umschlingen, Eiche*), wie auch später die Verhehlung des überstandenen Leides, die Verhehlung der Narben (*Der verwundete Baum*), dann das Verglimmen der eigenen Lebenskräfte, schwermütige oder sanfte Resignation (*Jetzt rede du*), schliesslich die Todesahnung bei der schweren Krankheit, das Zurückfluten in die Natur (*Der Lieblingsbaum*).

Diese sublimierte Beichte in bezug auf des Dichters Einstellung zum Tod erscheint in Naturgedichten zu wiederholten Malen, auch in Ich-Form, nur leicht poetisch verschleiert; so in der Ballade *Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator*, diesem duftschweren, musikschweren Frühlingspreislied, das sich um den Kern, die Todesahnung herumschliesst; so in dem komplizierten *Eingelegte Ruder*, halb Nirwana-Stimmung, halb ängstliche „Noch"-Stimmung;[4] so schliesslich in dem feierlich antiken Bild mit dem tiefen christlichen Untertone *Unter den Sternen*.

Tod, Natur sind mit Gott in Pantheismus verflochten in dem Konfessionsgedicht *Noch Einmal*, wo Gottes Nähe in den Bergen Seligkeit bringt mit dem darauffolgenden Wunsch, gleich zu sterben (parallel zu Liebe, Seligkeit, Tod im *Kamerad*). In der endgültigen Fassung von *Himmelsnähe*, wieder ein Lobgesang der reinen, einsamen Höhen, klingt dasselbe pantheistische Bekenntnis („und ich empfinde, dass Gott bei mir sei") im Gegensatz zur transzendentalen Auffassung in der Urfassung.[5] Gottes Nähe wird in diesen

[3] Vgl. Linden 210.

[4] Während in diesem zusammengesetzten Gedicht die Nirwana-Stimmung ein direktes Übernehmen des Urgedichtes (*Rom. u. Bild.* 12-14) ist, kann das „Noch,"

„Aus der blauen Tiefe ruft das Gestern:
Sind im Licht noch manche meiner Schwestern?",

entweder als eine müde Frage der Hoffnungslosigkeit oder in dem charakteristischen Sinne als Ausdruck der Ängstlichkeit aufgefasst werden.

[5] Bei Moser 47 abgedruckt:

„Es flattert in der staubbefreiten Brust
Und öffnet ihre Schwingen ungestüm
des Gott entstammten Geistes Gotteslust
Und strebt auf leichten Banden auf zu ihm."

Hier erscheint ein gewollter Ganymed, dem aber der Ballast der Worte zu schwer ist, um das Fliegen zu gestatten.

Konfessionen zuweilen feierlich supra-christlich, zuweilen sogar schalkhaft klassisch (in *Göttermahl*) in den reinen Höhen des Gebirges empfunden, aber auch fast erschütternd in den Tiefen der allerekelsten der Menschengeschöpfe, in dem Kretin (*Allerbarmen*) gespürt. Dieselbe persönliche, absolute Zuversicht auf Gott trotz seiner Rätselhaftigkeit, wozu sich der Dichter bekennt in *Harmesnächten*, erscheint erweitert und auf das ganze Menschengeschlecht bezogen in *Friede auf Erden*. Während beide Seiten von Meyers antithetischer Natur in den Bekenntnisgedichten hervortreten, behält Weltflucht, in *Firnelicht* zum dauernd wahren, vollendetsten Ausdruck geführt, das Übergewicht.

Weltsucht, die in fast orgiastischer Stimmung ihre Höhe in *Veltliner Traube*[6] erreicht, bleibt Bekenntnis nur des heissen Wunsches,[7] der brennenden Sehnsucht nach Übermenschentum, eine Stimmung, die sich explosiv, sporadisch in Gedichten und Prosa zeigt, im ausgeschalteten *Am Wassersturz*,[8] in *Bacchus in Bünden*, in der Wulfrin-Palma-Episode, während des Dichters bescheidene Bitte um *Ein bischen Freude* der matte Abglanz dieses Strebens, der Seufzer des Konvaleszenten nach überstandener schwerer Hypochondrie ist.

Des Dichters Beichte entblösst nicht nur Dualismus, sondern einen weit eigentümlicheren Zug, den Zweifel über das Sein oder den Schein, Wirklichkeit oder Maske der umgebenden Phänomene, des eigenen Wesens,[9] einen Zweifel, der durch Meyers starken Verschleierungsdrang unheimlich gesteigert wird und ihren persönlichen, krystallisierten Ausdruck in *Möwenflug* erhält.

Beichte verkleidet sich sehr häufig in durchsichtige Symbolik wie in vielen der schon erwähnten Gedichte; als den Bergsee, der sich vor allem Gemeinem verhüllt, malt auch der Noli-me-tangere

[6] Brecht (55) fragt, ob der Dichter nicht auch die eigene Reife hier andeutet.

[7] Vgl. auch hiermit Mayne (72): „. . . die physische Sinnlichkeit . . . sehr schwach entwickelt; sie liess sich an Traum und Gedankenspiel genügen . . . doch die Keime, die Möglichkeiten leidenschaftlichen Fühlens . . . lagen auch in Meyer. . . . wie hätte er sonst gerade den lyäischen Gott so oft aufgerufen und gefeiert!“

[8] Frey *C. F. Meyer, Leben* 230.

[9] Die späteren Wahnvorstellungen in Königsfelden (vgl. Frey *C. F. M. Leben*, 359-360) sind wahrscheinlich nur unkontrollierte Auswüchse derselben spukhaften Idee.

Dichter seine eigene Seele (in *Sonntags*), während er ängstlich in „Noch"-Stimmung, zugleich vom Gewissen erdrückt, diese Seele als den flatternden, flugbereiten Falter mit blutbetupften [10] Schwingen sieht (*Das Seelchen*). Die dunkle Vergangenheit gegen die hellen Tage des Gelingens (vielleicht der eigene Dualismus) versteckt sich hinter das Bild des *Eppichs.*

Bekenntnis schlüpft aber sehr häufig, statt hinter diese durchsichtige Symbolik, in verschiedene Verkappungen: der Mensch Meyer zieht sich den Mantel des *Pilgrims* an (analog zum pélérin et voyageur im *Am.*), charakterisiert unter dieser Decke die drei wichtigen Lebensetappen, ohne doch selbst hier von Kindheit- und Jünglingjahren den Schleier zu lüften; der Dichter Meyer erscheint in einer stattlichen Reihe von Verkörperungen: als Vestalin (*Das heilige Feuer*), als bescheidener Lautenbesitzer,[11] als rüstig kämpfender *Camoens*,[12] als schwerringender Michelangelo (in *In der Sistina* und *Michelangelo und seine Statuen*),[13] als begeisterter Baumeister,[14] als Schnitter bei drohendem Gewitter (*Schnitterlied*).

Während der Dichter durch Einfühlung teilweise mit solchen Gestalten verschmilzt, teilweise sich unschuldig hinter sie versteckt, benutzt er, wie bekannt, zuweilen in der Ordnung, der Reihenfolge seiner Gedichte, wenn diese das Intimste, das Heiligste seines Wesens entblössen, gradezu einen Schlich, um sich vor dem neugierigen Leser zu wahren,[15] indem er aber zugleich dem Eingeweihten seine gereifte Lebensphilosophie offenbart. Ein schlagendes Beispiel hierzu liefert die anti-chronologische Anordnung der (schon er-

[10] Hierin vertieft Meyer seine Vorlage (Hadrians *animula vagula*), zerstört aber auch durch die „Noch"-Stimmung die Erhabenheit.

[11] Vgl. auch Brecht 40 in bezug auf *Die Lautenstimmer.*

[12] Vgl. Betsy 140: am persönlichsten als Camoens.

[13] a) Vgl. Brecht 137, 141.

b) In dem dritten Michelangelo-Gedicht *Il Pensieroso* spiegelt sich aber Meyers geteilte Persönlichkeit; im schaffenden Künstler und dem todessehnsüchtigen Julius Medici, der der Zukunft misstraut.

[14] Während der Geselle-Dichter-Meyer schon in der Ballade (*Zwanzig Balladen*) die eigene ernste Auffassung seines Berufs zeigt, leuchtet die erstaunliche Opferwilligkeit des Meister-Dichter-Meyer in der Umarbeitung des *Münsters* hervor;

„Wollt ich in schwelgendes Verzieren,
In üppig Blattwerk mich verlieren . . ."

[15] Von Brecht mit tiefer Einfühlung erläutert (86-101), besonders in bezug auf den innersten Raum *Liebe.*

wähnten) „Baumreihe“ [16] in *Stunde,* die mit dem *Lieblingsbaum* anfängt, dem Gedicht, das die Alterswehmut der eigenen Vergänglichkeit atmet,[17] und mit der Resignation des *Jetzt rede du* schliesst. Beide Gedichte bilden also einen ruhigen Rahmen für tragische, aufgeregte Perioden aus des Dichters Leben.[18]

Verschleierung versteigt sich gradezu in Verleugnung, völlig wirkungslose Verleugnung in dem einleitenden Gedicht *Alles war ein Spiel.*

b. Leichte Maske in frühen Dichtungen.

Das pulsierende Leben der Persönlichkeit in den Gedichten, welches jedem Leser auffällt, welches dem Dichter selbst—trotz Ableugnung—Schamröten verursachte, tritt in den frühen Dichtungen aus verschiedenen Gründen weniger deutlich hervor. Die Wirkungen der Bildungserlebnisse hallen noch nach aus der Zeit, wo der Verunglückte sich, den Mahnungen der Freunde, dem eigenen Wunsche folgend, praktische, gründliche Kenntnisse erwerben sollte. Das Streben, sich selbst und die Vergangenheit zu vergessen, musste auch in derselben Richtung wirken. Der angeborene subjektive Drang aber (in dem nakten Egoismus der Neurosenzeit entblösst) in Verbindung mit den Urerlebnissen, welche auf Conrads zartbesaitete Natur eine gewaltige Wirkung ausgeübt hatten, verlangten Ausdruck. Dieser Ausdruck musste jedoch wegen der noch frischen Wunden, wegen des noch ungenügenden Selbstvertrauens verhüllt werden. Die Ängstlichkeit treibt ihn in den ersten zwei Sammlungen, sich sogar hinter zwei Schleier zu decken, den der Anonymität und den des fremden Erlebnisses, wie d'Harcourt bemerkt.[19] Es würde jedoch, nach Bohnenblusts ausführlicher und überzeugender Arbeit,[20] überflüssig sein, näher auf diese Fragen einzugehen.

[16] Ausdruck „Baumreihe“ von Brecht übernommen.

[17] Aus der Zeit der langsamen Genesung 1888-1889.

[18] a) *Das bittere Trünklein* ausgenommen.

b) Brecht (38) weist auf die tiefere, grössere Bedeutung in der Anordung von diesem Anfangs- und Schlussgedicht hin, indem die Gedichte Kontinuität in Lebensphilosophie und Landschaft mit den vorhergehenden und nachfolgenden bilden.

[19] *Vie* 156.

[20] Siehe z. B. die Auseindersetzung über *Die Bahre.* Jeder Meyer-Verehrer muss jedoch stark bedauern, dass er nicht wie Bohnenblust Gelegenheit hat,

c. Huttens letzte Tage.

Das grosse Wagnis, sich ganz zu geben [21] (doch immer hinter einem Schleier) erklärt teilweise die erstaunliche Leistung im *Hutten,* dem „Erstling," den Meyer selbst später intimer als alle seine Lyrika zusammen nennt.[22] Einzelne Beispiele aus dem „Gesamt-Hutten" (den verschiedenen Wandlungen) [23] dürfen hier genügen, das leicht verhüllt „Intime" in Lebensereignissen, im Dichtertum, in Religion, Stellung zum Tod anzudeuten. Ein tragisches, ergreifendes Bild der eigenen Jugend, des eigenen verunglückten Wesens, der Verschwiegenheit liefert der Dichter in der pantomimenhaften *Geberde*; zugleich die Einstellung des utilitaristischen Zürichs.[24] Die Selbstaufmunterung des spätreifenden Dichters klingt in Huttens Worten an das deutsche Volk hindurch:

„Geduld! Was langsam reift, das altert spat!
Wann Andre welken, kommen wir zur That." [25]

So strebt der Dichter Meyer mit dem Dichter Hutten nach grossen Begebenheiten und dauerndem Wert,[26] ist mit ihm von Zweifeln ge-

persönlich die erste Sammlung *Bilder und Balladen v. Ulrich Meister* zu untersuchen und darnach Bohnenblust hier wie bei den nächsten zwei Sammlungen Recht zu geben gegen Kraeger, dass Urerlebnisse in Verbindung mit Bildungserlebnissen den Gedichten zu Grunde liegen (Bohnenblust 56). Vgl. auch Maync (112) über *Bild. u. Ball.*: „Nicht blosse Bildungserlebnisse behandeln seine ersten Gedichte, sondern Grunderlebnisse seines ringenden innersten Seins."

[21] Betsy 78: „Hutten offenbarte seine Seele."

[22] An Frey 11. Juli, 1881 (Frey *Briefe* I, 340).

[23] *Conrad Ferdinand Meyer, Huttens Letzte Tage,* R. B. Roulston.

[24] Erst 1881 eingefügt:

„..... Was ward aus dir!
Bist du am Hof von Mainz ein grosses Tier?

Bist Doctor juris utriusque du?"

Darnach die Zürcher Reaktion und die vielsagende Gebärde. Was als Antwort hierauf gelten könnte, existiert nur im Entwurf:

„Die Welt verachtet den verlornen Mann—
Ich aber weiss, dass ich den Sieg gewann!"

(*Hutten auf der Ufenau,* Frey, *C. F. Meyer, Leben,* 225, woraus *Der kleine Gefährte,* 1872, woraus wieder *Der kleine Ferge,* 1881.

[25] *Zwingli,* 1872, verändert 1881 (in *Deutsche Libertät*) zu:

„Wann andre welken, werden wir ein Staat,"

ungefähr so behalten.

[26] Der *Stoff,* erst 1881 zugefügt.

quält, ob er wirklicher Dichter oder nur Verseschmied sei,[27] und jubelt mit ihm über die süsse Freude des ersten Ruhms.[28]

Meyers eigenes Schwanken zwischen Determinismus und Indeterminismus, und der Sieg des letzteren spiegelt sich in Huttens *Astrologie,*[29] wie auch Meyers ganze Religion durch den Ritter erläutert wird: der Glaube an die Unergründlichkeit von Gottes Wesen und Plänen,[30] die nur Narren versuchen zu erforschen,[31] die stark protestantische Färbung dieser Religion (wobei der germanische Protestantismus in Christus Männlichkeit, Reinheit, Herbheit darstellt, während der romanische Katholizismus in Maria Weichheit, verdeckte, sublimierte Wonne bedeutet),[32] die dunkle Abtönung dieses Christentums, dessen Fundament Sehnsucht ist.[33] Zur selben Zeit hebt sich zuweilen der Dichter Meyer über seinen protestantischen Helden empor, indem er ihn leicht als Demagogen ironisiert,[34] wie er später vorübergehend (in *V. d. P.*) Luther behandelt.

Sowohl Meyers idealistische wie realistische Einstellung zum Tod

[27] a) *Bin ich ein Dichter?* (1872 an, aber Wandlungen).

b) Vgl. Betsy 15: „Wahre Sorge machte ihm nur Zeit der Entscheidung nur „Bin ich ein Dichter."

[28] *Gloriola:*

„Denn Süss'res gibt es auf der Erde nicht
Als ersten Ruhmes zartes Morgenlicht."

[29] Von 1872 an mit leichten Abweichungen.

[30] *Herzog Ulrich.*

[31] *Die drei Närrchen* (nur in 1881). Man fragt sich, warum Meyer dieses Gedicht, das wohl als zeitsymptomatisches Bild eingeführt war, später fallen liess.

a. War es ein zu persönliches Bild von Meyers eigenem Antasten der metaphysischen Fragen nach der Vischer-Umwälzung?

b. Erschien es zu lästernd, den Dichter in ein falsches Licht stellend? (Also Vorsicht?).

c. Glaubte Meyer an einen unheilvollen Einfluss auf den Leser (der Pfarrer: „Mich gruselt vor solcher Narretei.").

d. Schien die Heiligkeit des „metaphysischen Wahren" selbst Ironie gegen Antasten auszuschliessen?

e. Wollte Meyer nur das Überwuchernde abschneiden?

[32] *Das Gebet* (*Der Büsser* 1872, erweitert *Der Beter* 1881, *Das Gebet* 1884).

[33] *Christliches Sprüchlein* (erst 1881 zugefügt, erweitert 1884).

[34] *Ablassbude:*

„Die Tasche wende Jeder! ist sie leer,
So trete keck in unser Lager er."

erlangt durch Hutten Ausdruck. Während des Dichters idealistisches, wachsendes Gefühl vom Tod als Erlöser sich in [*Huttens*] *Tod* mit erzieltem zunehmendem Heroismus [35] und Ergebung in den göttlichen Willen paart,[36] zeigt sich Meyers realistische Einstellung zum Tode (abgesondert vom religiösen Gefühl) abgespiegelt in drei verschiedenen Stimmungen in den drei verschiedenen Fassungen von *Die Flut*: in dem Übermut des Knaben, der die Gefahr als Scherz behandelt (gegen die Wollust der Spannung beim erwachsenen Manne, der sich des Todes bewusst ist);[37] in der Lockung der Tiefe, den leisen Selbstmordandeutungen;[38] in dem Bewusstsein des Todes, wobei der Reiz verschwunden und Müdigkeit die einzige Reaktion ist.[39]

Meyers Dualismus, Paradoxismus, überhaupt sein problematisches Wesen erfährt seine kurze Apologie durch Hutten:

> „Das heisst: ich bin kein ausgeklügelt Buch;
> Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch." [40]

---

[35] An Wille, Aug. 1881 (Frey *Briefe* I, 164): „Es ist klar . . . dass der Held heroisch abfahren muss, nicht sentimental."

[36] *Abfahrt* 1896:

> „Leb wohl! Gieb frei! Ich spring' ins Boot . . .
> Fährmann, ich grüsse dich! Du bist—der Tod."

aus *Der Tod* 1872:

> „Mein Vater, der du mein Fehler weisst,
> In deine Hände geb' ich meinen Geist."

[37] *Das Bad* 1872:

> „Doch was dem Knaben Spiel und Freude war,
> Das wird dem Mann zur Arbeit und Gefahr.
> Und so ist's recht. Verdoppelt fühlt und lebt
> Wer ringend über Todestiefen schwebt."

[38] *Die Flut* 1881 (umgetauftes Gedicht), zugefügt:

> „Nah' hab' ich unter mir zu seh'n geglaubt
> Das göttlich milde, schilfbekränzte Haupt."

[39] *Die Flut*, obenzitierter Zweizeiler: „Und so ist's recht . . ." verändert in der endgültigen Fassung zu:

> „Er weiss es, wenn er ringt und wenn er strebt,
> Dass er auf einer Todestiefe schwebt!"

[40] *Homo Sum*. Diese Schlusszeilen von 1872 bleiben unverändert. In dieser Untersuchung wird, wie schon erwähnt, hauptsächlich auf parallele Züge in Briefen und Werken aufmerksam gemacht. D'Harcourt (203) weist auf wichtige, praktische Parallelen hin.

d. Meyer in den Novellen.

Während die Gedichte in ihrer Gesamtheit Meyers paradoxe Natur offenbaren, während Hutten mehr als irgend eine andere einzelne Gestalt den Dichter wiederspiegelt, geht Meyer durch jedes Werk,[41] zuweilen mit zerteilter Persönlichkeit, oft in Wunschgestalten, immer in dem tiefen Problem des Werkes.

Meyers grösste Gestalten, Pescara und Thomas, sind halb Wunschformen—grosse Persönlichkeiten, im Strudel mächtiger Ereignisse befangen—halb realistische Abspiegelungen von Meyer selbst, heimlich Verwundete.

Sein Dualismus zerspaltet sich dagegen z. B. (in *Engelberg*) in den innigen, gebrochenen Werner, den germanischen Künstlerjüngling und in den lebensfrohen welschen Maler;[42] in den vorsichtigen, diplomatischen Waser und in den „Veigen," den edlen Duldner (in *J. J.*); in den leidenschaftlichen Wulfrin[43] und den vorsichtigen, ästhetischen Graciosus (in der *Richt.*).

Bruchstücke von Meyers Leben drängen sich hervor, verwahrlich unter historische Mäntel gedeckt: bei dem jungen Deutsch-Schweizer Schadau in Paris; bei dem unbeholfenen, jungfräulichen Pfannenstiel; bei dem tragischen „bel idiot" (im *L. e. K.*); bei der ringenden Menschenseele Giulio (in *A. B.*),[44] die schliesslich Heil in dem Leiden des Christentums findet.

[41] Sogar in jede Persönlichkeit des *Pescara*, sogar in den Schurken Morone (Brief an Bovet 14 Jan. 1888 (Frey *Briefe* I, 139). Selbst „das leise Tasten" des Papsts Clemens in diesem Werk erinnert an Meyers Wort zu Louise v. François (Franç.-Meyer 74): „Ich werde sehr sachte progrediren" (in bezug auf das Zwingli-Denkmal).

[42] „Komme nach Italien, koste Leben." Vgl. auch hiermit Langmesser 269: „Meyer hat ihm [dem welschen Künstler] etwas von seiner schönheitstrunkenen Seele und seinem heissen Schaffensdrang eingehaucht."

[43] Es ist gar nicht unmöglich, dass mit der Wunschgestalt Wulfrins sich auch eine Alpdruckgestalt mischt; dass ganz flüchtig vorübergehende Gedanken von schuldiger Geschwisterliebe, später durch den Konfessionsdrang des abnorm entwickelten Gewissens, gewitterschwer verzerrt, zum Selbstgericht gestellt sind. Meyers ungewöhnlich reine Natur würde um so mehr erschüttert reagieren. (Vgl. auch Lena Dahme 91). Vielleicht ist auch Meyers spätere, unglückselige Verleugnung seiner Liebe zur treuen Schwester teilweise erklärbar durch den unbewussten Schatten dieser Erinnerungen. Hauptfaktor hier ist jedoch sicher Eifersucht in Meyers Frauenwelt.

[44] Siehe z. B. den krystallisierten Ausdruck für des Dichters Seelenagonie 1888-1889 in den Terzinen in *A. B.*

Meyers dichterische Fragmente versprechen ebenso viel verschleiert Konfessionelles: das Altersmisstrauen bei Friedrich II., die Leidensstationen des edlen Komturs, die grauenerweckende Sinnenverwirrung des Pseudoisidor, die Schamhaftigkeit des Duno Duni.

Es ist in *Duno Duni* wahrscheinlich eben der (für ein Meyersches Werk) ungewöhnlich grosse Reichtum an handgreiflich autobiographischem Material neben Mangel an historischer Distanzierung, der dem scheuen Dichter ein unüberwindliches Hindernis gegen die Vollendung der Novelle entgegenstellte. Hier sollte die Heldin (Betsy) tüchtig, der Held unbedeutend sein, sollte zwischen zwei Vaterländern, Italien und der Schweiz (Conrads Romanentum und Germanentum) zerrissen, an der alten Sehnsucht nach weissen Firnen leiden; die schlanke, leidende Mutter sollte Selbstmord im See begehen und die allmähliche Vereinsamung und Verfinsterung[45] von Dunis Vater sollte des Dichters eigene Krise parallelisieren. Der paradoxe Zustand entsteht, dass der Dichter, seinen ihm so eigentümlichen Verschleierungsdrang vergebens zu enthüllen strebt.

[45] *C. F. M. Unvoll. P.* 254.

VIII.

DAS MASKENHAFTE IN DER TECHNIK.

Das Maskenhafte, das wir sowohl in dem Selbstverschleierungsdrang der Meyerschen Gestalten wie bei dem Schöpfer selbst gesehen haben, erstreckt sich auch auf des Dichters Technik.

Gerade das Gegenteil von einer Maskierungstendenz scheint zwar in Meyers Künstler-Manifest zu liegen: „Jeder Gedanke muss seinen schönen Leib haben, nur keine grauen Theorien. In der Poesie muss alles in Schönheit eingetaucht sein.“ [1] In der Bedingtheit dieses Ausspruchs aber ist das Gesuchte vorhanden. Erstens meint Meyer, dem ja Selbstentblössung ein Greuel war, nicht, dass jeder Gedanke mit brutaler Offenheit hervorgeholt werden solle, sondern dass jeder Gedanke, der vom Dichter ausgewählt wird, plastisch, nicht trocken abstrakt, dargestellt werden muss. Zweitens, da dieser Gedanke in Schönheit eingetaucht werden muss, entsteht eine poetische, plastische Symbolik, die unendlich viel mehr birgt als sie sagt—wie der *Römische Brunnen,* das *Schnitterlied,* wie Thomas' erste akkordanschlagende Worte (von der Armbrust) an Hans. Dieser Anschaulichkeitsdrang, von den Romanen übernommen, dieses zwingende Bedürfnis, alles nach aussen hin sichtbar zu gestalten,[2] das also eine Art Entschleierung darstellt, begegnet aber eben dem eigenen angeborenen Verschleierungstrieb, so dass das Hauptgewicht auf dem Äusseren liegt,[3] nicht auf der Bewegung nach aussen.

Meyers eigene Worte an Frey: „Die Personen schildere ich möglichst nur so, wie sie den Mithandelnden erscheinen,“ beschrei-

[1] Betsy 161. Vgl. auch hiermit „In der Poesie muss jeder Gedanke sich als sichthare Gestalt bewegen . . .“ Auch Betsy 176: „Poesie ist nicht Wahrheit, sie ist deren schöner Schein.“

[2] D'Harcourt, *Vie* 211, zitiert aus *Bei C. F. Meyer, Ein Gespräch. Rheinlande.* Okt. 1900.

[3] a. Vgl. Mayne 112: „Meyers Kunstwollen zielt dahin, eigenes Seelenleben in einer (meist geschichtlichen) Maske, subjektives Gefühl in plastischer Objektivität darzustellen. Dies ist dem reifen Künstler in so hohem Masze gelungen, dass sich daraus die verbreitete Ansicht bilden konnte, er sei nur ein Dichter der Form . . .“

b. Das rein Äusserliche bei Meyer wird von Baumgarten stark und oft betont z. B. 126.

ben das Fundament von Meyers Technik, besonders in bezug auf Meyers Prosa, während das erste Manifest („Jeder Gedanke . . .") daneben einen Grundzug in der Poesie angibt. Was jedoch als zweiter Grundzug in der Poesie erscheint, wird als Zierat in der Prosa gebraucht.

Diese Hauptkunstregel Meyers (das Gewichtlegen auf das Äussere) in Verbindung mit seinem eigenen, auf die dichterischen Gestalten übertragenen Verschleierungsdrang, welche zur auffallenden, maskenhaften Wirkung führt, wird durch verschiedene nebensächliche Eigentümlichkeiten in der Technik gestärkt. Die wiederholt und klar ausgesprochene Barock-Betrachtung z. B., dass die Welt ein Theater sei, gehört hierher. Diese Ansicht klingt knapp und ergreifend in der von Gustav Adolf zitierten Predigt, in welcher das Leben mit einer Bühne verglichen wird, worauf die Menschen als Schauspieler, die Engel als Zuschauer und der den Vorhang senkende Tod als Regisseur auftreten. Dieselbe Ansicht von der Weltbühne klingt weniger vom Schicksal determiniert, weniger düster mittelalterlich, mehr elegisch in Verbindung mit dem sonst spöttischen General Wertmüller (im *S. v. d. K.*). „Dieser Welt des Zwanges und der Maske" [4] wird eine zugleich grössere und einfachere übergelegt. Auf dem ökumenischen Konzil in Konstanz betrachtet der Fazetiendichter Poggio „das ergötzliche Schauspiel, das auf der beschränkten Bühne einer deutschen Reichsstadt die Frömmigkeit, die Wissenschaft, die Staatskunst des Jahrhunderts mit seinen Päpsten, Ketzern, Gauklern und Buhlerinnen zusammendrängte," [5] wie auch vor dem Pagen Leubelfing, der in einer Fensternische zuschaut, die von Gustav Adolf heruntergemachten Fürsten als die „Personen einer Komödie" erscheinen. Pescara verkündet selbst am Schlusse der grossen Versuchung, dass er „Theater" [6] gespielt habe und fragt, ob die Zuschauer (Borbone und del Guasto) in ihrer Loge gegähnt haben.

Des Dichters auffallend häufiger (schon betonter) Gebrauch des Wortes Maske mit seinen Synonymen und Ableitungen (Larve, Entlarvung u. s. w.) wie auch der Wörter Bühne, Komödie, ist höchst bedeutungsvoll. Sowohl seine feine Verfügung über verschiedene Arten von Masken, seine sogar zeitweilige Aufhäufung von Arten wie in dem *A. B.*-Fragment, wo drei Gattungen von

[4] *S. v. d. K.* 133. [5] *P. i. N.* 184. [6] *V. d. P.* 311.

Masken [7] in einer Szene benutzt werden, als auch die verschiedenartigen theatralischen Entschleierungsmittel [8] tragen zur selben Wirkung bei. Das Theaterspielen, das Verkleiden der Menschen im Gegensatz zum offenen Wechseln der leblosen Dinge wird von dem scharfbeobachtenden Guicciardin bündig betont.[9]

Verschiedene andere Eigenheiten in Meyers Stil verstärken die theatralische Wirkung: die von Arthur Burkhard [10] ausführlich beschriebene und in dieser Beziehung bedeutungsvolle, gehobene Sprache Meyers tönt dem Leser auf jeder einzelnen Seite entgegen, wie Ampel statt Lampe, Haupt statt Kopf, Lache statt Lachen. So vermeidet der Fazetiendichter Poggio, selbst wenn er die Szenen mit dem Bauernmädchen Gertrude und der „barbarischen Äbtissin" wiedergibt, sich volkstümlich auszudrücken.

Das gehobene Pantomimenspiel [11] und das Tableauartige gehören ja auch zu Meyers Technik. Wirkungsvolle Tableaus stellen Antiope auf dem Goldgrund in der Kapelle (*H. d. M.*) und Palma Novella hoch oben im Glockenturm (*Richt.*) dar. Pantomimenhaft wirkt im *Hlg.* die Verschwörung der Vier: „Blicke zornigen Einverständnisses" sieht Hans die Aufgestachelten sich zuwerfen; die aufgeregten Worte drücken sich aus im Flüsterton; die Gebärden sprechen.[12] Bei der Entführung der Grace (*Hlg.*) sieht [13] man im

[7] *C. F. M. Unvoll. P.* 281, 283.

a. In dem traurigen Mutwillen Angelas sieht die kluge Lukrezia „die dünne Larve," worunter sie sich ängstigt.

b. Die versteinerte Medusenmaske am Brunnen wird von Angela in Verbindung mit dem

c. erstarrten, willenlosen Gesicht Lukrezias gesetzt, als diese den Ruf des Bruders vernimmt.

[8] a. Plötzliche Entschleierung von innen durch stürmende Gemütsveränderung wie beim Kanzler (im *Hlg.*), welche die Totenmaske blitzschnell verschwinden und das Antlitz des Rachsüchtigen blicken lässt.

b. Plötzliche Entschleierung von aussen, tatsächliche blitzartige Entschleierung wie im *Gebet* (*H. l. T.*).

[9] *V. d. P.* 237.

[10] Burkhard 31.

[11] Auch von Burkhard erwähnt.

Erich Everth (80 ff.) leitet zum Teil den Meyerschen Gebrauch der Gebärde aus dem Zartgefühl des Dichters ab, der sich sträubt in das Seelenleiden seiner Geschöpfe einzudringen (Beispiel: die abwehrende, verzweifelte Gebärde des greisen Arzts Pescaras Gattin gegenüber). Dieser Auffassung gemäss begegen wir nochmals dem Verschleierungsdrang des Dichters.

[12] *Hlg.* 180.

[13] *Hlg.* 87.

dunklen Torweg das Schluchzen der schlanken, dichtverschleierten Gestalt; man hört es nicht; eine Schattenspielwirkung entsteht. Es ist wiederum Pantomime in der schauerlichen, mitternächtlichen Szene auf dem Balkon des Louvre mit der grausamen Katharina von Medici und ihren schwachen, verbrecherischen Söhnen. Nur seine Miene gibt der Tyrann Ezzelin dem Zauberer-Dichter Dante preis.

Grosszügig theatralische Wirkung haben oft die symbolisch begleitenden Naturereignisse, als z. B. in *G. A. P.* der Raubvogel sich „unter zerrissenen Wolken schwebend auf das hartnäckigste über der königlichen Gruppe hält . . . ," als der Geier (in der *Richt.*) das Lamm über dem Haupte der kraftliebenden Palma Novella davonträgt. Das Gewitter und die Jahreszeiten ziehen auch über diese Bühne als verstärkende Begleitung. Stark theatralische Stimmungen zeigt die symbolische Landschaft [14] während wichtiger Handlung: so mutet der kahle Winter in der grauen Heideszene an zwischen unversöhntem Kanzler und König kurz vor des Kanzlers Märtyrertod. So nach dem Heldentod Gustav Adolfs „gleitet ein Strahl der Morgensonne durch das niedrige Kirchenfenster, verklärt das Heldenantlitz und spart noch ein Schimmerchen für den Lockenkopf des Pagen Leubelfing," wie in *V. d. P.* die fahle Zwielichts- Unterweltsstimmung die Gewissheit von dem baldigen Tode Pescaras verkündet.[15] So in *A. B.* begleitet erdrückende Schwüle des Sommers die fiebernde Liebe und den Hass des Kardinals, Gewitter den entsetzlichen Frevel der Blendung, klarer Herbst den moralischen Reinigungsprozess, Winterkälte und Schnee das Urteil zur lebenslangen Kerkerhaft. So folgt Winterschnee und Wind dem landsverwiesenen Dante.

Meyers Suchen nach dem Verschleiert-Anschaulichen fängt jedoch viel früher als mit diesen theatralischen Zieraten an. Schon die Form der historischen Novelle begünstigt zugleich Bekenntnis

[14] Verwandt mit „Schicksals-Landschaft" etwa im Sinne wie bei Richard Beitl (*Goethes Bild der Landschaft*, Dissertation, 32-34). Die Meyersche Landschaft der Prosa ist aber zur gleichen Zeit davon verschieden insofern, als der Handelnde kein deutliches Bewusstsein des inneren Verhältnisses äussert. Theaterstaffage bleibt hier die Natur, verschieden also von der „Ich-Landschaft" (Beitl 32) eines Gedichts wie *Schwüle*. Auf die symbolische Landschaft macht auch Kalischer (170) kurz aufmerksam, während Emil Brack sie ausführlicher behandelt (30, 68).

[15] *V. d. P.* 358.

und Verschleierung,[16] während die spezielle Rahmenform[17] noch weitere Distanzierung erlaubt.

Die Stoffwahl selbst kündet oft Meyers ungewöhnliche Vorliebe für das Verschleierte, so die von der Geschichte ungelösten Probleme bei Jenatsch, Thomas Becket, Pescara, Petrus de Vinea. Oder der Dichter erfindet und fügt etwas tief Verschleiertes zum überlieferten Stoffe, wie die Verkappung der Gustel, den Rübezahlschlich des alten Generals Wertmüller, Dantes Maske in bezug auf Petrus,[18] das doppelte Testament des Dynasten,[19] die Selbstverschleierung des Duno Duni,[20] die moralische Verwirrung des Pseudoisidor.

[16] a. An Felix Bovet, Jan. 1888 (Frey *Briefe* I, 138): „. . . je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels, la préférant au ZEITROMAN, parcequ'elle me masque mieux et qu'elle distance davantage le lecteur. Ainsi, sous une forme très objective et éminemment artistique, je suis au dedans tout individuel et subjectif. Dans tous les personnages du Pescara, même dans ce vilain Morone, il y a du C. F. M."

b. An Louise v. François Mai, 1881 (Franc.-Meyer 12): „Am liebsten vertiefe ich mich in vergangene Zeiten, deren Irrtümer (und damit den dem Menschen inhaerirenden allgemeinen Irrthum) ich leise ironisire und die mir erlauben, das Ewig-Menschliche künstlerischer zu behandeln, als die brutale Actualität zeitgenössischer Stoffe mir nicht gestatten würde."

c. Auf diese Weise verkleidet sich ja Meyers stilles, aber warm persönliches Interesse an den grosspolitischen Problemen seiner Zeit (dem Ultramantanismus, dem Kulturkampf) in z. B. *Hutten*, dem *L. c. K.*, dem *Hlg.*

[17] a. An Paul Heyse, Nov. 1884 (Frey *Briefe* II, 340): „Die Neigung zum Rahmen dann ist bei mir ganz instinctiv. Ich halte mir den Gegenstand gerne vom Leibe oder richtiger gerne so weit als möglich vom Auge und dann will mir scheinen, das Indirekte der Erzählung (und selbst die Unterbrechungen) mildern die Härte der Fabel."

b. An Betty Paoli April, 1880 (Frey *Briefe* II, 347.: (in bezug auf Gründe für den Rahmen im *Hlg.*): „. . . Schiebung der von mir an der Geschichte verübten Frevel auf das schwache Gedächtnis eines alten Mannes. . . . Die Hauptsache, Beglaubigung durch einen Augenzeugen des rein aus meinem Gemüte gehobenen u. in der Wirklichkeit schwer ein Analogon findenden Characters des Heiligen."

[18] *C. F. Meyer Unvoll. P.* 142. Der Dichter verleiht Dante eine Maske in bezug auf Vinea, während Dante ehrlich nach Rettung strebte.

[19] a. An Georg v. Wyss, Mai, 1880 (Frey *Briefe* I, 45): „Diese verrüterische Absicht ist natürlich nicht geschichtlich, aber psychologisch und poetisch wahr. . . ."

b. Vgl. *C. F. M. Unvoll. P.* 38 über den historischen Toggenburger.

[20] Vgl. *C. F. M. Unvoll. P.* 234: „Das . . . Motiv der Gewissensheirat fand

Des Dichters Neigung zum Maskenhaften zeigt sich noch weiter in der progressiven Verschleierung, die in fast eben so grossem Masse wie die bekannte Konzentrierungstendenz in den Wandlungen der Gedichte hervortritt. Einige Beispiele dürfen hier genügen.

Diese progressive Verschleierung zeigt sich beim *Hutten* schon an dem Charakter eines grossen Teils des in 1881 neueingefügten Materials, an diesen ganz neuen Episoden, so an der schalkhaften Zweideutigkeit in *Missverständnis*, der Schelmenmaske des jungen Pfaffenfeindes (*Die Vorrede*), an *Die Lügengeister, Das Huttenlied.* Das Maskenhafte in dem übernommenen Stoffe wird gleichzeitig verstärkt wie in *Epistolae*,[21] in *Sturm und Schilf*,[22] in *Jacta est alea.*[23]

In *Engelberg* kommt dieses Phänomen noch deutlicher zum Vorschein; während in der Urform (der Ballade 1862) und in der ersten Fassung keine Maske vorhanden ist, verschweigt in der zweiten Fassung Hilarius die sündige Herkunft Angelas, erfindet als Erklärung die Vision. Einige der frühen Balladen gehen durch eine ähnliche Verwandlung, so *Venedigs erster Tag,* wo in der zweiten Fassung[24] der vermummte heilige Markus sich aus dem schlichten Greis der ersten Fassung[25] entwickelt, und die fein verschleierte Liebe und Bewerbung Giorgiones der letzten Fassung aus der Vordringlichkeit der zweiten Fassung entsteht. Verwandte Züge treten z. B. in *Der Gesang der Parze*[26] hervor, in *Die Füsse im Feuer*,[27] in *Der Pilgrim und die Sarazenin*,[28] in

der Dichter unter seinen Mitbürgern." Meyer aber fügt die peinigende Verschleierung des Helden hinzu.

[21] Die gaukelnde Nachahmung der Mönche wird verstärkt (Verse 4-8, 11).

[22] Erst in der 1881 Ausgabe nimmt der Teufel die Gestalt der Mutter an.

[23] In allen Fassungen trägt der Sohn in den Augen des Vaters eine Maske; doch deckt diese Maske in der ersten Fassung nur den spöttischen Ketzer; in der Umarbeitung aber den Ketzer und zugleich den selbstsüchtigen Dichter, der rücksichtslos nach ewigem Ruhme trachtet. Für alle Wandlungen in *Hutten* s. *Huttens Letzte Tage*, R. B. Roulston.

[24] *Auf dem Canal Grande* (Rodenberg 28).

[25] *Die Stadt im Meere* (*Zwanzig Balladen*).

[26] In *Die Bahre* 1860 (Bodmer 18) und bei der *Römerin* (*Zwanzig Balladen*) liegt das Leben der Claudia im klaren, kalten Licht des Geschehenen. Nur das Los des Sohnes ist verhüllt, doch geahnt.

[27] Neben Einschränkung der Worte (sicher auch aus dem Bestreben nach Konzentrierung) hier in der Umarbeitung die Erfindung der heimlichen Tür.

[28] Die geschwätzige Rede, die leicht kokettierende Art der Sarazenin (in

Stapfen,[29] in *Der Botenlauf,*[30] in *Das verlorene Schwert,*[31] in *Der tote Achill* [32] und in *Die verstummte Laute.*[33]

Progressive Verschleierung entsteht zwar nebenbei in der Wandlung der Gedichte durch das allmähliche, systematische Auslöschen von allen Quellenangaben vor den Gedichten.[34]

Des Dichters Verschleierungsdrang äussert sich schliesslich auch in seinem Versteckenspielen mit den eigenen Ansichten innerhalb desselben Werkes, in seiner Zweideutigkeit. Zwar liegen sicher sowohl Objektivitätsdrang als vorsichtige Verschleierungstendenz an der Wurzel dieses charakteristischen Zuges verflochten, dieses Pendelns zwischen zwei entgegengesetzten Stellungen wie für und wider das Mirakel als Phänomen (von Jürg und Waser verfochten),[35] für und wider die politische Ehrlichkeit der Stadt Zürich, von Jürg und Wertmüller mit gleicher Überzeugungswirkung verfochten.[36] Die Gesamtdarstellung von der Hundetreue des

Liebeszauber, Rom. u. Bild.) verschwindet bis auf etwa „Meine dunkle Augen sind verderblich," während das Gesicht des jungen Pilgers in der letzten Fassung in tiefem Schatten verborgen bleibt und er auf Erden kein Wort äussert.

[29] In der ersten Fassung *Waldweg* (Moser 10) spiegelt das Auge der Geliebten rein und wahr die Tiefe der Seele wie das Bächlein seine Kiesel. Selbst der verhüllende Nebel und damit die Kapuze fehlen.

[30] In der ersten Fassung *Die Dioskuren* (*Rom. u. Bild.*) treten die himmlischen Brüder als sie selbst hervor (Hier bei der Umarbeitung wohl Konzentrierungsdrang neben Verschleierungstendenz).

[31] In *Cäsars Schwert* fragt der Feldherr ganz offen, sogar zweimal, wem das Schwert gehöre. In der späteren Fassung verhüllt er sein sonderbares Interesse.

[32] In den zwei ersten Fassungen (*Die Fahrt des Achilles* in *Rom. u. Bild.* und in der *Deutschen Dichterhalle*, Moser 75) wird Achilles, der homerischen Sage gemäss (Kraeger 263) zum seligen Leben auf die Insel Chios entführt. Dies verwandelt sich in der dritten Fassung zur Ungewissheit, zum ewigen Schweigen auf die Frage Wohin.

[33] In der ersten Fassung (Meyer-Rodenberg 26. Juni 1778)

„Nach Priesterweise tröstet angelegen
Und stärkt ihn auf dem letzten Weg der Tod."

steht nichts von „dem vermummten Tod" der endgültigen Form.

[34] So verschwindet z. B. vor *Das Joch am Leman* der frühere Untertitel „Nach dem Bild von Gleyre" (der Untertitel vor der frühen Fassung *Siegesfeier am Leman*, 1867), wie auch die Angabe „Romeo und Juliet" vor *Tag, schein herein* (von *Rom. u. Bild.* her). Vgl. hiermit Kraeger 264: „Meyer versteckt peinlich alle Quellen seiner Gedichte."

[35] *J. J.* 90, 53-56.

[36] *J. J.* 146.

Bogners wirkt auf dieselbe Weise. Der Heilige ist absichtlich mehrdeutig[37] wie wahrscheinlich auch Pescara.[38]

Zweideutigkeit als bewusst selbstgestecktes Ziel in der Behandlung der dichterischen Gestalten lässt sich bei Meyer möglicherweise aus verschiedenen anderen Quellen neben den Hauptquellen des Verschleierungsdrangs und der Objektivitätstendenz herleiten. Das Gefühl von der Unberechenbarkeit der menschlichen Natur, wobei die Totalität die Summe der Addenden hinter ihr zurücklässt oder sie übersteigt, also das Gefühl des allgemein menschlichen Unvermögens, den innersten Kern zu erforschen, diktiert vielleicht zuweilen diese Eigentümlichkeit. Durch Hans den Bogner wird dieses angedeutet.[39] Oder das Gefühl des eigenen Unvermögens, tief einzudringen, wie Baumgarten behauptet,[40] liefert zu einem unbeträchtlichen Grad eine Erklärung; vielleicht aber noch mehr das Gefühl, dass nur das Paradoxon die volle Wahrheit darstelle.

[37] a. Brief an Louise v. François 21. April, 1881 (Franç.-Meyer 2): „Es [die von Meyer ihr zugesandten Werke] sind ziemlich problematische Sachen . . . der Heilige überdies absichtlich mehrdeutig."

b. an Hermann Friedrichs (Datum ungewiss) (Frey *Briefe* II, 354): „Inwiefern diese [Rache] eine beabsichtigte oder eine durch die Verkettung der Umstände herbeigeführte ist, darüber kann das Gefühl des Lesers schwanken."

[38] An Haessel 6. Dez. 1887 (Frey *Briefe* II, 148): „Der eben angelangte Art. von Schulte . . . macht ein paar feine Bemerkungen: z. B. man wisse nicht, was Pescara, ohne seine Wunde, getan hätte. Ja wohl."

[39] *Hlg.* 21. Hans: „O Herr, das sind schwere, unerforschliche Geschichten."

[40] Baumgarten 158: „Die Rätselhaftigkeit seiner Geschöpfe ist die Inkompetenzerklärung des Dichters, die scheinbare Rätselhaftigkeit komplizierter Naturen aufzuheben durch den Nachweis ihrer Einheit und ihrer inneren Notwendigkeit."

IX.

DAS ENDGÜLTIGE URTEIL.

Nachdem wir das Maskenhafte in dem gegenseitigen Verhalten der dichterischen Gestalten Meyers verfolgt haben, nachdem wir diesen Zug als auffallende Charakteristik in Meyers eigenen Briefen gefunden haben und den Dichter selbst in einer reichen Fülle von Vermummungen gesehen; nachdem wir das Maskenhafte in der Technik Meyers untersucht haben, bleibt es nun übrig in Erinnerung zu bringen, dass die starke Maskierungstendenz des Dichters und des Menschen Meyer auch von seiner allernächsten, intimsten Umgebung konstatiert wird. Gegen Betsy selbst, diesen alter ego bis zur Heirat, verschliesst sich Conrad zuweilen überraschend, unverständlich, wie bei der Lasker Episode,[1] wie auf Betsys Fragen nach seinen Rechtsstudien.[2] In Betsys Beschreibung von des Bruders Reaktion auf Mariafelden gegen einige lautsprechende, rubensche Menschen—„je mehr er darunter litt, desto bleicher und unbeweglicher wurde sein Angesicht“ [3]—liegt eine Parallele zum leidenden Jenatsch und in dem Meyer, den es zuweilen belustigte, jemand heranzuziehen und verwirren,[4] hat vielleicht Thomas, der wie eine Katze mit einer Maus spielt, seinen Ursprung. Betsy bezeugt auch ‚die gewisse zürcherisch-würdevolle Reserve,‘ in die Meyer in den späteren Jahren seine Nervosität flüchtete,[5] das Vermeiden in der Rede von Persönlichkeiten,[6] die Tatsache, dass er nie ein Tagebuch schrieb,[7] die Verhehlung seiner Narben, auch die ehrenvollen, worüber er sich in blassen und allgemeinen Andeutungen äusserte.[8]

[1] Betsy 33.

[2] Betsy 84: „Konntest du eigentlich oder wolltest du damals deine Rechtsstudien nicht fortsetzen?“ — „Beides“ sagte er und lenkte das Gespräch auf erfreulichere Dinge.“

[3] Betsy 9. [4] Betsy 2. [5] Betsy 10.

[6] Betsy 10, 13. Das Vermeiden von Persönlichkeiten sei aber eben so sehr aus Zartgefühl gegen andere entstanden wie als Schutzwaffe für die eigene feine Natur. Überhaupt modifiziert Betsy auf liebevolle Weise (2, 13) den Verschleierungsdrang des Bruders.

[7] Betsy 14. Adolf Frey *C. F. M. Leben* 314. Zwar ist dieser Umstand an sich kein zwingender Beweis, trägt aber zur gehäuften Wirkung bei.

[8] Betsy 138.

Der vertraute Biograph und Freund bestärkt dieses, erwähnt zu wiederholten Malen den Verschleierungsdrang des Dichters, der, obgleich er in späteren Jahren Menschen gern sah, die Vergangenheit, die verscherzte Jugend immer verdeckte;[9] der sich oft im Kleinen und Nebensächlichen erging, um seine Stimmung zu maskieren, um sich nicht dem Missverständnis auszusetzen;[10] der die schwere Krankheit von 1887-1888 (rheumatisches Fieber und Atemlosigkeit) fast nicht mit anderen Worten als „Es war ein starkes Schütteln an diesem Baum" berührt;[11] der schliesslich sich sträubt, diesem erwählten jungen Biographen die versprochenen autobiographischen Aufzeichnungen zu geben.[12]

Dieser Grundzug Meyers, den die treue Schwester und der vertraute Biograph zeichnen, wird von anderen Biographen mit variierenden Worten wiederholt,[13] oder gesteigert[14] oder verzerrt,[15] ohne jedoch systematisch verfolgt zu werden.

[9] Adolf Frey *C. F. M. Leben* 310.

[10] Ibid. 315. [11] Ibid. 341.

[12] Ibid. 345. Meyer weigert sich auch, weil „es etwas so Epiloghaftes an sich hat."

[13] a. Robert Faesi, XXXI: „Die gesellschaftliche Form nahm er als willkommenen Schild, hinter dem er sein Inneres verschanzen konnte. Er barg seine Weichteile hinter Höflichkeit, wie Gottfried Keller umgekehrt hinter Rauheit."

b. Robert Faesi XXXII: „Eine reine und edle, ja unerhört vornehme Seele verschliesst sich in ihrer Leidensfähigkeit den rauhen Eingriffen einer Wirklichkeit, der sie im Grunde nicht gewachsen ist."

c. D'Harcourt, *Vie* 433: „Trop sensible, Meyer fit effort vers l'ironie et une sorte „d'ataraxie"; naturellement mélancholique, il se donna un masque d'optimisme."

d. Karl Busse betitelt einen Artikel über Meyer in der *Wiener Neuen Freien Presse* (mir nicht zugänglich) *Der Maskenträger.*

[14] a. Maync 63: „Schon Meyers Äusseres widerspricht seinem Innern; er ist nicht, was er scheint. Er macht den Eindruck eines kraftvollen, lebensfrohen Menschen und war ein typischer Neurastheniker."

b. Maync 65: „Meyer spielte den Weltmann und wehrte Zudringliche durch unverbindliche Verbindlichkeit ab; das war die künstliche Haut, die der seelisch gleichsam Hautlose sich geschaffen hatte."

c. Stoessl 3: „Dies Sichverbergen hinter der Form, diese Flucht der Persönlichkeit hinter die gelassenste Gestaltung deutet auf eine Zartheit und Lebensangst . . ."

[15] Baumgarten 152: „Die neurasthenische Angst und der Selbsterhaltungstrieb des Schwachen zwangen Meyer, Distanz zu halten vom Leben. Er flüchtete in die Arbeit: vom Leben zur Betrachtung des Lebens. Er

Eben Meyers tiefe Rätselhaftigkeit aber lässt die verschiedenen Biographen entweder einen sozusagen negativen oder einen diametral verschiedenen positiven Kern erblicken. „Leidenschaftslosigkeit war ein Grundzug seines Wesens," erklärt Frey, „Alles was fein, zart und tief ist, lebte in seiner Seele; aber die Kraft lebte nicht darin." [16] Den negativen Zug betont auch Faesi: „der Hang, sich stärker zu geben als er war, ja, Masken aufzusetzen, wird als Notwehr seiner zarten Natur, teilweise auch als Sehnsucht nach der Steigerung seines Wesens zu beurteilen sein." [17] Baumgarten dagegen weigert sich unbarmherzig — und ungerecht, anderes als Leere hinter der Maske zu sehen.[18]

Auf der anderen Seite behauptet Maync,[19] dass Meyer gleich seinem Heiligen nicht so leidenschaftslos sei, wie er erscheine und wie man ihn dargestellt habe, dass seine Leidenschaft bloss nicht im Umgange mit den Anderen in die Erscheinung getreten sei, sondern nur in seiner Kunst. Noch weiter geht Langmesser, indem er schreibt, dass Meyer aus der eigenen Seele schöpft, wenn er in der *V. d. P.* Papst Clemens charakterisiert: „so fein er spinnt und so bedacht er redet, ist er doch innerlich ein leidenschaftlicher Mensch." [20] Ähnlich betont Franzos „die mit gewaltiger Selbstzucht gebändigte Leidenschaft." [21] Der kühnste Exponent dieser Richtung ist jedoch Walther Linden, der den Dichter mit einem Lavastrom, unter dessen kühler, starrer Rinde die Glut der Tiefe braust, vergleicht.[22]

Meyers eigene Antwort auf das Herumdeuteln seines Kerns (welches er voraussah) dürfte teilweise, aber nur teilweise die einfache Erklärung seines Huttens sein:

„. . . ich bin kein ausgeklügelt Buch.
Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch."

---

flüchtete in die Geschichte: von der Gegenwart zur Betrachtung der Vergangenheit." Berechtigte Antwort hierauf bei Erich Everth (224, 286).

[16] Adolf Frey *C. F. M. Leben* 298.

[17] Faesi XXXII.

[18] Baumgarten 153: „. . . dieser lebensfremde, leidenschaftslose und furchtsame Neurastheniker . . . Von den Grossen und dem Grossen kannte er nur die äussere Erscheinung."

Baumgarten 139 ff.: „. . . das Dekorative ist ein Prunkleid zur Verdeckung der Mängel der Gestalt . . . das, was aus Armut stammt, erscheint als Reichtum."

[19] Harry Maync 69.

[20] August Langmesser 115.

[21] Karl Emil Franzos 27.

[22] Walther Linden 232.

Allein der kompliziertere, spezifisch Meyersche Zug, eben der Drang sich zu verbergen, welcher dem Dichter zur zweiten Natur, zum Lebensbedürfnis wurde, überwuchert das allgemein Menschliche.

Meyers Verschleierungsdrang ist aber mit seiner Neigung für das Paradoxe verwandt (siehe die stattliche Reihe von „Widerspruchsmasken") und dem gefährlichen Spielen mit dem Schwanken von dem Leben in den Traum, dem Traum ins Leben (siehe frühen Anfang hierzu in *Der kleine Ferge*) und dem Gefühl von dem Fluten des Seins in den Schein und des Scheins zurück ins Sein, das mit der erschütternden Tiefe von Königsfelden endigt. Zweifelte der Dichter doch während der Umnachtung, ob nicht sein ganzes Leben ein Traum sei.

Im *Möwenflug* hat der Dichter dieses Gefühl vom Schwanken und Fluten verdichtet und sich selbst damit ein symbolisches Denkmal errichtet.

„Möwen sah um einen Felsen kreisen
Ich in unermüdlich gleichen Gleisen,
Auf gespannter Schwinge schweben bleibend,
Eine schimmernd weisse Bahn beschreibend,
Und zugleich in grünem Meeresspiegel
Sah ich um dieselben Felsenspitzen
Eine helle Jagd gestreckter Flügel
Unermüdlich durch die Tiefe blitzen.
Und der Spiegel hatte solche Klarheit,
Dass sich anders nicht die Flügel hoben
Tief im Meer als hoch in Lüften oben,
Dass sich völlig glichen Trug und Wahrheit.

Allgemach beschlich es mich wie Grauen,
Schein und Wesen so verwandt zu schauen,
Und ich fragte mich, am Strand verharrend,
Ins gespenstische Geflatter starrend:
Und du selber? Bist du echt beflügelt?
Oder nur gemalt und abgespiegelt?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?"

ANHANG.

„MASKE," „LARVE" UND VERWANDTE WÖRTER IN DEN WERKEN CONRAD FERDINAND MEYERS.

Huttens letzte Tage

Epistolae obscurorum virorum (451)

Wir scharten uns zu lust'gem MUMMENSCHANZ,
. . . . . .
Wir trugen PFAFFENLARVEN heuchlerisch.
. . . . . .
Als wir im losen MUMMENSCHANZ getobt.
(alle drei Ausdrücke schon in *Hutten* I)

Romfahrt (458)

Entartet und VERHEUCHELT sah ich da
Den Kopf des Claudiers und der Claudia.
(Diese Strophe erst 1881 zugefügt)

Lügengeister (462)

Das leere GAUKELSPIEL, das mich verdross,
(dieses ganze Gedicht erst in *Hutten* III)

Ariost (491)

In deines MASKENSCHERZES Fröhlichkeit
Bist du, wie ich, ein echtes Kind der Zeit.
(in allen Ausgaben)

Luther (500)

Er trug in seiner Brust den Kampf VERHÜLLT . . .
. . . . . (in allen)

Erasmus (506)

Die SATYRMASKE, lege sie beiseit —
Ein offnes Antlitz will die grosse Zeit.
(diese Strophe erst 1881 zugekommen)

Der Schaffner (532)

Der Klosterschaffner macht mich nimmer froh
Mit seiner FAUNENFRATZE pfiffig-roh.
(gegen „Faunenantlitz" in *Hutten* I)

Reife (555)

in herbstlicher VERSCHLEIERUNG . . .
. . . durch hellre SCHLEIER bricht . . . (in allen)

Herzog Ulrich (562)

Was mir aus tiefstem Herzen quoll empor,
Hält dieser Heuchler sich als LARVE vor! („Larve" in allen)

Engelberg

593 Andächtig an VERBORGNEM Orte . . .
640 . . . Spiel ENTHÜLLT . . .
643 Ihr dürft mirs nicht VERHEHLEN!
659 Doch sei Euch nicht VERHEHLT . . .

664 Ihm rinnt wie einer Träne SCHEIN
VERSTOHLEN in den Bart hinein.
595 . . . UMGAUKELT von dem hellen Kreis.

Gedichte

Die kleine Blanche

An dem kleinen Hofe von Navarra
War das Leben eine lose Fabel,
Eine drohnde oder heitre MASKE . . .

Bacchus in Bünden

Wo stürzend aus rätischen Klüften der Rhein
Um silberne Hüften sich gürtet den Wein,
Ziehn paukende MASKEN mit Zimbelgeläut
. . . . . .
Herunter die MASKEN. So will es der Brauch.
Du Führer des Reigens, ENTLARVE dich auch.
. . . . . .
nun ENTMUMME dich nur!
. . . . . .
Der Jüngling ENTLARVT ein von Eppich umlaubt,
Ein hohes, ein mildes, ein gnädiges Haupt . . .

Venedigs erster Tag

Durch das Dunkel huschen LARVEN, angstgeschreckte Hunde winseln
. . .

Der Musensaal

Thalia riefs, und unterm Efeukranz
VERLARVTE mit der SATYRMASKE sie
Die wehmutvoll ergriffnen Züge sich . . .

Die Schlittschuhe

Da lehnen MASKEN, Klingen kreuz und quer . . .

Sonntags

VERHÜLLE, Nymphe, deiner Augen Schein . . .

Über einem Grabe

Ein VERHÜLLTES Mädchen folgt in Tränen . . .

Die Schlittschuhe

Im Nebel EINGESCHLEIERT lag die Stadt.

Das Heute

Die Horen kleiden dicht in SCHLEIER ein . . .

Noch Einmal

. . . SCHLEIERNDER Nebel . . .

Flut und Ebbe

Grinzende LARVE, du haschest mich nicht.

Die sterbende Meduse

Die grause LARVE, die sie lang geschreckt . . .

Der Tod und Frau Laura

Es war in Avignon am Karneval, . . .
Und dass die Pest VERLARVT sich schwang im Tanz

Mit einem schlotterichten MUMMENSCHANZ.

. . . . . .

Es tritt ein Weissgewandeter herein,
Der eine MASKE mit dem Sterbezug . . .

Der Mars von Florenz

VERLARVE dir das Angesicht,

Cäsar Borjas Ohnmacht (an die Stunde)

ENTLARVE mir dein kühnes Angesicht.

Papst Julius

Weg mir aus dem Angesichte,
LARVEN, die mir bleich gedroht!

Die verstummte Laute

Als hagrer Pater der VERMUMMTE Tod . . .

Pentheus

Du dienst einem GAUKLER . . .

Möwenflug

Trug und Wahrheit . . .
. . . SCHEIN und Wesen, so verwandt . . .
Ins gespenstische Geflatter starrend:
GAUKELST du im Kreis mit Fabeldingen?

Hesperos

. . . dass ich ihr nicht VERHEHLE . . .

Das Amulett

13 Nur seine VERBORGENHEIT schützte ihn.
39 . . . diese GAUKLERIN . . .
41 Die Königin Mutter ist ZWEIDEUTIG . . .
46 . . . etwas VERDECKTES . . .
51 . . . das FRATZENspiel . . .
77 Es ist jetzt nicht der Augenblick etwas zu VERHÜLLEN.
93 . . . VERKAPPTE Hugenotten . . .

Jürg Jenatsch.

29 . . . Zur Rechten des Wanderers MASKIERTEN die Berge der anderen Talwand jene steile Felstreppe.

250 . . . Er musste als verderblicher Dämon unter der MASKE der Treue neben dem Herzog bleiben . . .

356 . . . MASKENFREIHEIT.

359 . . . MASKENFREIHEIT . . .

361 . . . diese Trauer meines Angesichts, die ich vergeblich um des Ehrenfestes willen unter der MASKE der Heiterkeit zu verbergen trachte . . .

364 . . . die Glut dieser durch die sammtene HALBMASKE blickenden . . . Augen.

365 . . . ein toller MASKENZUG

365 . . . die gleichen MASKEN entstürzten jetzt dem Hausflur . . .

365 . . . die dreissig VERMUMMTEN

366 . . . eine MASKE war das nicht . . .
368 . . . die MASKE entfiel [ihrem Haupte] . . .
369 . . . VERLARVTE Gestalten . . .
369 . . . er drückte seine dicke Person . . . durch die MASKEN . . .
370 . . . ein wilder MASKENHAUFEN . . .
370 . . . das MASKENSPIEL . . .
370 . . . der LARVENKREIS . . .
371 . . . Lukas ohne MASKE . . .
112 . . . [Lukretia] UNVERSCHLEIERT . . .
130 . . . die SpitzenSCHLEIER [der Venezianerinnen]
156 . . . [der Vorgang] blieb ihm VERBORGEN . . .
185 . . . VERBORGENER Kummer . . .
185 . . . das gesenkte Auge VERBERGEND.
155 . . . [Jenatsch] ein VERBORGENER aber aufmerksamer Zeuge . . .
233 . . . ein tief eingegrabener Zug VERSCHWIEGENEN, hoffnunglosen Grames . . .
256 . . . der scheu verwegene Knabe mit den dunkeln VERSCHWIEGENEN Augen . . .
259 . . . der gute Herzog ist ein schönes SCHEINBILD, womit der Gewissenslose uns täuscht und blendet . . .
137 . . . Statt der rohen und ZWEIDEUTIGEN Erscheinung eines geistlichen Demagogen sass ein weltgewandter Mann . . .
141 . . . Die vor ihm sitzende . . . schwankende und ZWEIDEUTIGE Persönlichkeit . . .
307 . . . zwiespältige Gefühle und ZWEIDEUTIGE Gedanken unter zierlichen Blumen der Beredsamkeit zu VERBERGEN . . .
312 . . . ZWEIDEUTIGE [Stellung]
315 . . . VERBORGENE Mithilfe [Lukretias]
320 . . . VIELDEUTIGKEIT der Worte . . .
354 . . . „So hab' ich eine FRATZE gegen eine FRATZE getauscht."

Der Schuss von der Kanzel

133 . . . dieser Welt des Zwanges und der MASKE. [Meyers eigene Worte, nicht Wertmüllers]
145 . . . Ein Hohnlächeln zuckte in den Mundwinkeln des Gesichtes, das in diesem Augenblicke einer grotesken MASKE glich . . .
171 . . . Etwas Konfusion gehört zu jeder KOMÖDIE . . .
112 . . . Wir geistlichen Leute sind eben, so oder so betitelt und VERKLEIDET, in der Welt nicht zu entbehren . . .
133 . . . UNGESCHMINKTE Neigung zweier unschuldiger Menschenkinder . . .
150 . . . das schöne SCHEMEN trat durch die Tür . . .

Der Heilige

32 . . . der Kluge habe sie ENTLARVT . . .
61 . . . die Fehler ihrer Machthaber unter der TierMASKE zu tadeln . . .

106 . . . Dieser [Thomas] tat nicht unwillig und erfuhr unter der ungesucht ihm die Hand gefallenen LARVE . . . alles . . .
115 . . . warum er den Verräter nicht früher ENTLARVT . . .
117 . . . wenn ich der Gefahr deiner Politik das Antlitz AUFDECKE.
121 . . . es verschmäht hätte, sein Inneres durch eine Anspielung zu ENTHÜLLEN . . .
125 . . . als wollte er die MASKE des Gleichmutes, die einen Augenblick gefallen war, wieder vornehmen.
128 . . . doch bald hatte er erraten, dass der unvergleichlich Kluge die MASKE eines heiligen Mannes nur vorgenommen hatte, um . . .
136 . . . Thomas, mein Liebling, wirf nun deine MASKE weg . . . Ich glaub' es, die MUMMEREI ist zu meinem Besten, aber . . .
12 . . . ein Gedanke . . . , den er LISTIG für sich behielt . . .
15 . . . einen Mann schnellen Geistes in sein Gelass GELOCKT zu haben . . .
18 . . . den Namen VERSCHWIEGEN . . .
21 . . . dem VERSCHLOSSENEN Manne [Hans] . . .
21 . . . BEHUTSAME Worte . . .
33 . . . VORGAUKELT . . .
44 . . . der Kanzler in seiner VERBORGENEN Weise . . .
67 . . . seine VERBORGENE Buhle . . .
98 . . . VERKAPPTER Sarazen . . .
103 . . . VERBORGENE Dinge des Gemütes . . .
104 . . . die LIST der Zeichnung
104 . . . Der Maler soll nicht ZWEIDEUTIG, sondern klar . . . ziehen.
109 . . . ich legte es mir erst später aus, dass der heimlich zu Tode Verwundete VERDECKTER und zweifelnder Weise von der dunkeln und langsamen Rache Gottes sprach . . .
113 . . . umsichtig und VERBORGEN . . .
116 . . . die SCHLAUE Miene des Königs
118 . . . deiner Weisheit ist nicht VERBORGEN . . .
125 . . . das Joch, das mich zum DOPPELSINNIGEN und ZWEIDEUTIGEN macht . . .
131 . . . die HEUCHELGESTALT eines Eremiten . . .
145 . . . seine GLEISSNERISCHEN Hände ausstreckte

Plautus im Nonnenkloster

204 [Die Äbtissin] wurde bleich wie eine LARVE.
210 Die komischen LARVEN des Umbriers . . .
211 Die unvergleichliche MASKE des Geizhalses [in der *Aulularia*]
212 Bald umkreisten mich die komischen LARVEN.

Gustav Adolfs Page

244 . . . am Vorabend einer beschämenden ENTLARVUNG.
250 . . . der Spruch [courte et bonne] ist VIELDEUTIG
253 [der König] erging sich . . . über die Lüge, Sophistik und die VERLARVUNGEN der frommen Väter.

253 [Gustel zu sich] Auch du bist eine Lügnerin, Sophistin, eine VERLARVTE.

253 Der Page ängstigte sich furchtbar über seine LARVE.

263 Schweden, . . . dort sei der Eingang zum Reiche der LARVEN und Gespenster.

266 . . . die Sünden, die er im Reiche sehen müsse: Undank, MASKE, Fallstrick, Intrige, Kabale, VERDECKTES SPIEL . . .

276 Der Träumer trug eine engschliessende LARVE, wie sie in Venedig mit der grössten Kunst verfertigt werden.

284 Wurdest du ENTLARVT . . . Ja, wenn dich die Königin DEMASKIERT hätte!

285 Wahrheitsbedürfnis nach lange getragener LARVE.

290 Hatte die Heiligkeit des Königs . . . ein Wunder gewirkt? Oder war es eine satanische LARVE?

Das Leiden eines Knaben

453 an dessen [Molières] MASKEN er sich ergötzt hatte.

466 ENTLARVTE Schurkerei

508 das Missgeschick, sie zu ENTLARVEN

518 . . . welchen Eindruck, die ihm entgegengehaltene LARVE seines Beichtigers gemacht hätte.

Die Hochzeit des Mönchs

339 Er sass . . . einem Brunnen gegenüber, der aus dem Munde einer gleichgültigen MASKE eine kühle Flut sprudelte . . .

351 Sein Gesicht war ruhig wie die MASKE des Brunnens.

355 . . . morgen hältst du Hochzeit mit MASKEN.

424 Heute abend wird im Palaste . . . Hochzeit mit MASKEN gefeiert.

427 Heute Abend halten Hochzeit mit MASKEN Astorre . . . und Antiope . . .

430 . . . als endlich die vornehmen MASKEN anlangten . . .

434 Bald unterschied sie aus den MASKEN die hochgewachsene Göttin der Jagd . . .

336 . . . dass ihm sein Weib mit so bündiger Rede . . . entgegengetreten . . . ohne SCHLEIER . . .

356 . . . da schon so viele Arglistige und ZWEIDEUTIGE unter uns sind.

361 . . . der Ohm, der sich in Schweigen HÜLLTE.

415 Die ENTHÜLLTE unehrliche Geburt

416 Die neue Vicedomini ritt VERHÜLLT.

428 Ezzelin hatte . . . den ZWEIDEUTIGEN kaiserlichen Burgvogt in Fesseln gelegt.

Richterin

552 . . . Das Mädchen trat beherzt der FRATZE entgegen . . .

552 Der Kleine [der Lombarde] trug einen langausgedrehten pech-

schwarzen Spitzbart, der mit . . . dem verzerrten Gesichte eine possierliche MASKE schuf.

Die Versuchung des Pescara

219 . . . Der Kanzler wählte unter den TRUGGESTALTEN und BLENDWERKEN, über welche seine Einbildungskraft gebot, eine hinreichend wahrscheinliche LARVE . . .

242 . . . Der Krieg unter dem Urbinaten starrt uns an wie eine MASKE mit leeren Augen.

283 . . . eine der zahlreichen LARVEN des vielgestaltigen Kanzlers.

293 . . . Eure drei MASKEN haben Euch wohl den Atem benommen.

300 . . . Sprich nicht in deinem eigenen Namen . . . sondern lass dir eine MASKE bieten, wie du sie liebst . . .

305 . . . Ich bin . . . ein Kind der Helle, das . . . über das Ende hinaus nichts sieht als LARVEN und SCHEMEN und auf wogendem Nebel die riesigen Spiegelungen wieder dieses . . . Daseins.

328 . . . eine MASKE, eine durchdachte MASKE. Welch ein Antlitz verbirgt sie?

346 . . . [Viktoria:] „Wer erkühnt sich meine MASKE zu nehmen und in meinem Namen zu reden?“

347 . . . seine ungeheure Eitelkeit hat ihn gezwungen, die MASKE frech zu lüften.

225 . . . der Heilige Vater scheint sich VERDECKT gegen uns zu wenden . . .

227 . . . [Viktoria] forschte VESTOHLENEN Blickes in der Miene des MITSPIELERS, der . . . in dem strenggesenkten Mundwinkel ein Lächeln VERSTECKTE . . .

237 . . . Menschen . . . VERKLEIDEN und spreizen sich, doch sie bleiben, wer sie sind . . .

242 Ein genialer Rechner, der . . . die Dinge unter ihrem TRÜGERISCHEN Antlitz auf ihren wahren Wert zu untersuchen die Gewohnheit hat.

244 . . . deine SCHELLENKAPPE bringt dich aus Lagen und Verwicklungen.

244 . . . er behandelt dich als POSSENREISSER . . .

252 . . . Viktoria würde sich gegen das ZWEIDEUTIGE aufbäumen . . .

259 . . . ich wittere VERBORGENES oder GEHEIMGEHALTENES . . .

263 . . . dieser UNDEUTLICHE Knabe [Kaiser Karl V] . . . frömmelnde Demut . . .

284 . . . in einem weichen Tone, der eine vor der Welt VERHEIMLICHTE Freundschaft ENTHÜLLTE . . .

394 . . . [Pescara], der menschlichen KOMÖDIE müde . . .

395 . . . dieser Pescara ist das RÄTSEL des SPHINX . . .

Angela Borgia

376 . . . Doch auch sie hing unter ihrer lieblichen MASKE ernsten Betrachtungen nach . . .

380 . . . Diese höhnische LARVE gehörte Don Ferrante . . .

381 . . . Ihr erstaunt . . . aber seht, Fräulein, es ist meine CharakterMASKE . . .

417 . . . [ein Mädchen] muss ihr Inneres VERLARVEN und VERKLEIDET Wunsch und Geständnis in Zorn und Drohung . . .

424 . . . Redet ohne Zwang und SCHLEIER . . . wir kennen unsere Gesichter und MASKEN.

431 . . . Du verziertest dein Pratello nicht mit unserem erlauchten Wappen, sondern mit leeren und sinnlosen LARVEN, wie du eine selbst bist.

454 . . . Er fühlte sich . . . von Schrecknissen umgeben, denen seine . . . Natur keinen andern Widerstand entgegensetzen konnte, als den der wechselnden MASKE und der seltsamsten Erfindungen.

467 . . . den Herzog auf einem MASKENBALLE zu erdolchen

489 . . . Überall sehe ich nichts als törichte LARVEN, Hohlheit, Neid und Nichtigkeit.

490 . . . Donna Angela unter einer leichten schwarzen HalbMASKE . . .

496 . . . die SamtMASKE, die er immer trug [Cäsar].

544 . . . der VERLARVTE Prinz . . .

556 . . . Ich weiss, dass der Hauptmann . . . VERLARVT bei ihm erschien und ihn unter einer dunkeln MASKE weggeführt hat.

380 . . . Die sichere Reiterin war Angela Borgia, [die] hinter . . . der Berückenden [Lukrezia] bescheiden die BÜHNE der Welt betrat.

382 . . . HEUCHLER und Bübinnen

391 . . . [Angela] jede VERSCHLEIERUNG abwerfend.

395 . . . ihr bleiches Auge erstarrte zu einem MEDUSENBLICK . . .

414 . . . welche Leichen auf der HofBÜHNE von Ferrara herum liegen.

416 . . . der FRATZENHAFTE Teufelsmarsch in der Danteschen Hölle.

425 . . . So ENTHÜLLE ich schonungslos das Antlitz der Dinge.

433 . . . Ich speie auf das kirchliche GAUKELSPIEL . . .

438 . . . [Er hat unseren Helden] abenteuerlich VERKLEIDET.

440 . . . ohne HEHL und Scham unter einem durchsichtigen SCHLEIER.

467 . . . ein ZWEIDEUTIGER Kämmerer

479 . . . den Hof VERSCHLEIERTE ein frühes Schneegestöber.

482 . . . Ihr Lügner und HEUCHLER.

498 . . . die Pferde VERMUMMTER Boten . . .

499 . . . der ZWEIDEUTIGE Gesandte . . .

516 . . . der durchsichtige SCHLEIER der Scheinheiligkeit . . .

544 . . . Wer ist dieser VERMUMMTE?

547 . . . zerreissend feige SOHLEIER . . .

551 . . . [das Ziel des Weibes] durch VERBORGENE Klugheit, das Leben zu beherrschen . . .

CONRAD FERDINAND MEYERS UNVOLLENDETE PROSADICHTUNGEN. ADOLF FREY.

Die Richterin

270 Die Barone hatten unter den verschiedenen MASKEN eines schlechten Gewissens gelauscht.

272 . . . die UNDURCHDRINGLICHE Miene des Kanzlers . . .

272 . . . Wer sich eine lange Zeit damit beschäftigt hat, unter der Lüge und dem Scheine die Wahrheit der Dinge zu suchen, dessen Dasein würde schal, wenn er fortan sich mit der Oberfläche begnügen und über LARVEN herrschen müsste.

272 . . . das Gesicht eines VERBORGENEN Verbrechens zu entdecken und mit behutsamen Fingern zu ENTHÜLLEN.

273 . . . mit VERDECKTEN Worten.

Die sanfte Klosteraufhebung

228 . . . der dunkle hat nicht nur POSSENREISSER . . . in seinem Gefolge, sondern auch tragische LARVEN.

Der Entschluss der Frau Laura

259 . . . in dieser [Welt] trägst du LARVEN und spielst du Rollen, welche du hassest und verachtest.

Angela Borgia

281 . . . Lass den traurigen Mutwillen. Er ist nur die dünne LARVE . . .

283 . . . Eppich um die schöne BrunnenMASKE . . . die schöne Meduse . . . ich kann sie nicht leiden, diese starren Augen, seit ich sie an Euch gesehen habe . . .

286 . . . Nieder die leichtsinnige MASKE, darunter steckt die Feigheit.

LOUISE VON FRANÇOIS UND CONRAD FERDINAND MEYER. EIN BRIEFWECHSEL. ANTON BETTELHEIM.

48 (Carsamstag 1882)

Wahr kann man (oder wenigstens ich) nur unter der dramatischen MASKE al fresko sein. Im Jenatsch und im Heiligen (beide ursprünglich dramatisch concipiert) ist in den verschiedensten VERKLEIDUNGEN weit mehr von mir, meinen WAHREN LEIDEN UND LEIDENSCHAFTEN,[1] als in dieser Lyrik, die kaum mehr als Spiel oder höchstens die Äusserung einer untergeordneten Seite meines Wesens ist.

97 (16. Juni 1883)

Aber Hamlet packt jederzeit und stimmt mit dem ersten Wort: Diese tödtliche Angst, diese gebrochenen Lichter, diese Lüge und MASKE . . .

---

[1] „Wahren Leiden und Leidenschaften" gesperrt bei Meyer, wie auch „voller verborgener Hoffnung."

53 (22 V 82)

Hin und wieder etwas Intimes hinein VERSTECKT.

239 (26. Dec. 1888)

Auch heute mag ich nicht jubeln, obwohl ich VOLLER VERBORGENER HOFFNUNG[1] bin . . .

74 (11. Nov. 1882)

Ich werde SEHR SACHTE PROGREDIEREN nur, wenn die zwei jetzt im Vordergrund stehenden Concurrenten scheitern.

209 (19. Mai, 1887)

Ich habe diesen Winter viel menschliche KOMOEDIE erlebt . . .

82 (1882)

Der GAUKLER Renan

CONRAD FERDINAND MEYER UND JULIUS RODENBERG, EIN BRIEFWECHSEL.

Meyer an Rodenberg 118 (3. Aug., 82)

. . . neben der unschuldigen MASKE des Pagen die teuflisch-geniale des Lauenburgers . . .

48 (6. Mai, 1879)

. . . unter König und Priester [*Hlg.*] liegen rein menschliche Gegensätze VERBORGEN.

18 (19. Mai, 1878)

Meine VERBORGENHEIT hat ihr Angenehmes

317 (5. Nov., 1895)

Natürlich wurde es unter andere leicht zu gewinnende Namen VERSTECKT.

41 (22. Nov., 1878)

Ich bilde . . . mit Überlegung und Vergnügen an der SUBTILEN Geschichte herum [*Hlg.*].

288 (19. Juli, 1890)

. . . wenn ich die SUBTILE Novelle ausführen soll . . . [*A. B.*].

BRIEFE CONRAD FERDINAND MEYERS. HERAUSGEGEBEN VON ADOLF FREY.

I. 88 (an Fr. v. Wyss, 21. Nov., 1881)

In den drei Figuren sind die drei historischen Bedingungen der Reformation, in komischer MASKE, verkörpert: Die Verweltlichung des hohen Klerus (Poggio der wahre Typus des Humanisten: Geist, Leichtsinn, Nachäffung und übertriebene Schätzung der Antike, Unwahrheit, Rachsucht (er „kreidet" es der Äbtissin „an"), Diebstahl und Bettelei (die „Beschenkung" des Cosmus . . .)

I. 104 (an Fr. v. Wyss, 6. Jan., 1892)

[der] Comtur, der recht intim und erlebt werden könnte unter den MASKEN des 16. Jahrhunderts.

I. 138 (an Felix Bovet, 14. janv., 1888)

je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentimnets personnels, la préférant au ZEITROMAN, parcequ'elle me MASQUE mieux et qu'elle distance davantage le lecteur.

II. 317 (an H. Lingg, 9. Dez., 1884)

Durchaus ohne ihm [P. Heyse] die tragische MASKE zu weigern finde ich, dass er mit dem feinen Lustspiele . . . eine grosse Lücke füllt . . .

II. 192 (an Haessel, 14. Sept. 1890)

Nicht minder sind bei der Angela Stoff u. Behandlg. viel zu SUBTIL, um irgendwie übereilt zu werden.

I. 359 (an Frey, 19. Feb., 1884)

Freilich habe ich einem Stoff für die *Rundschau*, gehe aber ganz SUBTIL mit ihm um.

I. 111 (an Felix Bovet, 5. Fev., 1854)

le colonel y verra des regrets aristocratiques légèrement voilés . . .

I. 45 (an Georg v. Wyss, 17. Mai, 1880)

. . . welche Länder seines Erbes und mit welchen VERDECKTEN Worten er [der Dynast, der Toggenburger] ZWEIDEUTIG Beiden versprechen mochte.

I. 201 (an Wille, 13. März, 1889)

O SCHEIN der Welt! O Welt des SCHEINES! ich habe darüber ein Thema . . .

I. 163 (an Wille, 12. Jan., 1881)

. . . zünden Sie ihm Lichter an, aber DISCRET, ich bitte!

I. 187 (an Wille, 29. Dec., 1886)

Dass diejenige [Arbeit] der 1. Frau Dr. ebenso DISCRET als interessant sein werde, habe ich . . . angenommen.

I. 210 (an Wille, 12. Jan., 1891)

Sie sehen, ich bin DISCRET u. doch garnicht ohne Wärme gewesen . . .

I. 167 (an Wille, 16. Nov., 1883)

Bei Vischer . . . habe ich Ihren Auftrag so DELICAT als möglich berührt.

I. 359 (an Frey, 19. Febr., 1884)

Warum ich . . . Sie . . . zu sehen wünsche . . . ist, dass ich einige Punkte bereinigen möchte, die ich schriftlich gar nicht berühren mag, sie sind zu DELICAT und zugleich zu unbedeutend, deutsche Verhältnisse etc.

I. 405 (an Frey, 13. Feb., 1892)

Da haben Sie die Wahrheit, mit der ich Sie aber DISCRET umzugehen bitte.

ERINNERUNGEN AN GOTTFRIED KELLER (BRIEFE CONRAD FERDINAND MEYERS. FREY)

II. 515. Da ist vor allem die ins Grosse getriebene groteske MASKE des Narren auf der Manegg, die mit den genialen, halb weinenden, halb grinzenden MASKEN Leonardo da Vincis wetteifert.

II. 515. Nicht anders Ihr beim Weine schwelgender . . . bürgerlicher MUMMENSCHANZ . . .

VEREINZELTE BEISPIELE VON DEM WORT „SCHLANGE“ IN DEN WERKEN CONRAD FERDINAND MEYERS.

Angela Borgia

375 . . . mit SCHLANGEN gefülltem Hintergrunde.

409 . . . dass er [Hercules Strozzi] an einem giftigen SCHLANGENBISSE dahin sieche.

424 . . . der SCHLANGENGEWANDTE Venezianer [Bembo].

442 . . . Kratzkralle kroch wie eine SCHLANGE auf dem Bauche . . .

457 . . . der Hof von Ferrara ein Geflecht sich erwürgender oder mit einander buhlender SCHLANGEN . . .

492 . . . Die reizenden Biegungen und Wendungen ihres zarten SCHLANGENhalses.

511 . . . Er hob eine ihrer blonden LockenSCHLANGEN.

541 . . . ihre SCHLANGENklugheit mit der sie sich selbsttätig durch alle Spalten emporwand . . .

Versuchung des Pescara

313 der SCHLANGENsaal zu Novara.

296 Ich habe vorgebeugt und die arglistigen Schriften wie in einen Käfig eingesperrte SCHLANGEN dem Kaiser überliefert.

332 Del Guasto erbleichte, und sein Haar sträubte sich wie ein Gewirr von SCHLANGEN . . .

Plautus im Nonnenkloster

184 . . . In jenen Tagen . . . , da wir unserer zur lernäischen SCHLANGE entstellten heiligen Kirche die überflüssigen Köpfe abschlugen . . .

215 . . . „Mir schaudert vor der Zelle!“ und sie machte eine Gebärde, als risse oder wickelte sie sich eine SCHLANGE vom Leibe los . . .

ABKÜRZUNGEN.

Rom. u. Bild	Romanzen und Bilder.
H. l. T.	Huttens letzte Tage.
Engel.	Engelberg.
Am.	Das Amulett.
J. J.	Jürg Jenatsch.
S. v. d. K.	Der Schuss von der Kanzel.
Hlg.	Der Heilige.
P. i. N.	Plautus im Nonnenkloster.
G. A. P.	Gustav Adolfs Page.
L. e. K.	Das Leiden eines Knaben.
H. d. M.	Die Hochzeit des Mönchs.
Richt.	Die Richterin.
V. d. P.	Die Versuchung des Pescara.
A. B.	Angela Borgia.
C. F. M. Unvoll. P.	Conrad Ferdinand Meyers Unvollendete Prosadichtung, hrsg. von Adolf Frey.
Frey C. F. M. Leben	Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke von Adolf Frey.
Frey Briefe	Briefe Conrad Ferdinand Meyers I., II. herausgegeben von Adolf Frey.
Franç.-Meyer	Louise v. François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel, hrsg. von Anton Bettelheim.
Meyer-Rod.	Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg. Ein Briefwechsel, hrsg. von August Langmesser.
Betsy	Betsy Meyer. Conrad Ferdinand Meyer in der Erinnerung seiner Schwester.

BIBLIOGRAPHIE.

Werke und Briefe.

Meyer, Conrad Ferdinand: Werke. Dünndruck-Ausgabe. Leipzig 1924.

Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey. Leipzig 1916.

Briefe Conrad Ferdinand Meyers [I. u. II. Bd.], nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen herausgegeben von Adolf Frey. Leipzig 1908.

Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel, herausgegeben von Anton Bettelheim. Berlin u. Leipzig 1920.

Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg. Ein Briefwechsel, herausgeben von August Langmesser. Berlin 1918.

Langmesser, August: Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben, seine Werke und sein Nachlass. Berlin 1905.

Bodmer, Martin: Frühe Balladen von Conrad Ferdinand Meyer. Leipzig 1922.

Bohnenblust, Theodor: Anfänge des Künstlertums bei C. F. Meyer. Leipzig 1922.

D'Harcourt, R.: C.-F. Meyer. La Crise. Paris 1913.

———: C.-F. Meyer. Sa Vie, Son Oeuvre. Paris 1913.

Kraeger, Heinrich: Conrad Ferdinand Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte. Berlin 1901.

Moser, Heinrich: Wandlungen der Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Leipzig 1900.

Roulston, Robert Bruce: Huttens Letzte Tage. An Historical-Critical Edition. Baltimore 1933.

Biographien und Aufsätze.

Baumgarten, Franz Ferdinand: Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst. München 1920.

Beitl, Richard: Goethes Bild der Landschaft. Inaugural Dissertation. Friedrich-Wilhelm-Universität. Berlin 1929.

Bertram, Ernst: Conrad Ferdinand Meyers Briefe. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Neue Briefsammlungen III. 7. Jahrgang 1912. Heft 3.

Blaser, Otto: Conrad Ferdinand Meyers Renaissancenovellen. Bern 1905.

Brack, Emil: Die Landschaft in C. F. Meyers Novellen und Gedichten. Leipzig 1926.

Brecht, Walther: Conrad Ferdinand Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung. Wien und Leipzig 1918.

Burkhard, Arthur: Conrad Ferdinand Meyer. The Style and the Man. Cambridge, Mass. 1932.

Corrodi, Hans: Conrad Ferdinand Meyer und sein Verhältnis zum Drama. Leipzig 1923.

Dahme, Lena: Women in the Life and Art of Conrad Ferdinand Meyer. New York 1936.

Everth, Erich: Conrad Ferdinand Meyer. Dichtung und Persönlichkeit. Dresden 1924.

Faesi, Robert: Conrad Ferdinand Meyer. Einführung, Dünndruck-Ausgabe. Leipzig 1924.

Feise, Ernst: Die Hochzeit des Mönchs von Conrad Ferdinand Meyer. Eine Formanalyse. Monatshefte für Deutschen Unterricht. March-April 1938.

Fierz, Anna: Conrad Ferdinand Meyer in seinen Briefen. Wissen und Leben, 4. Heft 15. Nov., 5. Heft 1. Dez. 1908 Zürich.

Franzos, Karl Emil: Konrad Ferdinand Meyer. Ein Vortrag. Berlin 1899.

Frey, Adolf: Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart und Berlin 1925.

Frey, Lina: Conrad Ferdinand Meyer's Gedichte und Novellen. Leipzig 1892.

Hardaway, Richard Travis: The Revision of C. F. Meyer's Novellen. An interpretation of the variants between the texts of the deutsche Rundschau and of the book. Chicago 1936.

Helmich, Wilhelm: Verfall und Umgestaltung des realistischen Seelenlebens bei Fr. Th. Vischer und Conrad Ferdinand Meyer. Kiel 1933.

Kalischer, Erwin: Conrad Ferdinand Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance. Berlin 1907.

Köhler, Walter: Conrad Ferdinand Meyer als religiöser Charakter. Jena 1911.

Korrodi Eduard: C. F. Meyer-Studien. Leipzig 1912.

Linden, Walther: Conrad Ferdinand Meyer. Entwicklung und Gestalt. München 1922.

Lusser, Karl Emanuel: Conrad Ferdinand Meyer. Das Problem seiner Jugend. Leipzig 1926.

Mayne, Harry: Conrad Ferdinand Meyer und sein Werk. Frauenfeld und Leipzig 1925.

Meyer, Betsy: Conrad Ferdinand Meyer in der Erinnerung seiner Schwester. Berlin 1903.

Muster, Karl: Das Weltbild Conrad Ferdinand Meyers. Kassel 1926.

Nussberger, Max: Conrad Ferdinand Meyer. Leben und Werke. Frauenfeld 1919.

Ohmann, Fritz: Conrad Ferdinand Meyers dichterisches Schaffen. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 2. Jahrgang 1907. No. 3.

Sadger, Isidor: Konrad Ferdinand Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie. Wiesbaden 1908.

Spitzer, Leo: Romanische Stil- und Literaturstudien. Marburg 1931.

Spitzer, Leo und Sperber, Hans: Motiv und Wort. Studien zur Literatur und Sprachpsychologie. Leipzig 1918.

Stoessl, Otto: Conrad Ferdinand Meyer [Literatur]. Berlin 1906.

Vischer, Friedrich Theod.: Kritische Gänge. Herausgegeben von Robert Vischer. München 1922.

Wüst, Paul: Conrad Ferdinand Meyer in französischem Lichte. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 11. Jahrgang 1917-1918. Heft 1.

———: Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis. Leipzig 1911.

REGISTER.

Abendrot im Walde, 143.
Abfahrt, 98, 149
Ablassbude, Die, 148
Abt Heinrich (*Engel.*), 41, 52
Abt, der neue (*Engel.*), 41, 48
Äbtissin (*Engel.*), 41, 48
Äbtissin (*Die Sanfte Klosteraufhebung*), 109
Achill (*Der schwarze Prinz*), 96
Achill, Der tote, 158
Achilles, Die Fahrt des, 158
Agnes, Frau, und ihre Nonnen, 49, 73
Agostin, 77
Ake Tott, 111
Alexander (*Der trunkene Gott*), 17
Alexander VI., s. Borgia
Alle, 93, 125
Allerbarmen, 144
Alles war ein Spiel, 132, 146
Amiel, Père, 47, 88
Amor (*Der Marmorknabe*), 99
Amulett, Das, 3, 6, 11, 18, 19, 20, 85, 89, 94, 106, 110, 145, 169
Angela (= Engel, *Engel.*), 157
Angela Borgia, s. Borgia
Antiope, 27, 115, 154, 172
Anzeige, 29
Ariost, 167
Arrian, 17
Arzt, der (*Das Glöcklein*), 20
Ascanio, 27
Äscher, 19
Astorre, 27, 44, 94, 172
Astrologie, 148
Atalanta (*Rom. u. Bild.*), 90
Athene (*Nächtliche Fahrt*), 112, 113
Auge, Das, des Blinden, 53, 98
Aurea, 39, 115; s. a. *Komtur*

Bacchus in Bünden, viii, 113, 144, 168
Bad, Das, 149
Bahre, Die, 157
Baum, Der verwundete, 143
Baumgarten, Franz Ferdinand, 94, 152, 159, 161, 162
Beat (*Engel.*), 52, 114
Beatrix (*Die sanfte Klosteraufhebung*), 108, 109.
Becket, s. Thomas
Beitl, Richard, 155
Bembo, 17, 76, 77, 178
Ben Emin, 17
Berg, Der, der Seligkeiten, 34, 90
Bernini, 77
Bertarit, Prinz (*Bettlerballade*), 112
Berte, Frau (*Die drei gemalten Ritter*), 9
Bertram, Ernst, 121
Bertram de Born, 40, 86
Beter, Der, 148
Bettelheim, Anton, 175
Bettlerballade, 112
Bibel, Die deutsche, 92
Bild, Das, 3
Bilder und Balladen von Ulrich Meister, 9, 147
Bin ich ein Dichter?, 148
Bischof, der, von Chur (*J. J.*), 40
Blanche, Die kleine, viii, 97, 168
Blaser, Otto, 67, 82
Blasius, 34
Blutstropfen, Der, 25
Boccaccio, 29
Boccard, 20
Böcklin, Arnold, 30
Bodmer, Martin, 3, 25, 157
Bogenmeister, der süchsische (*Hlg.*), 72
Bohnenblust, Theodor, 9, 138, 139, 141, 147
Borbone (Bourbon), der Konnetabel, 16, 17, 32, 33, 66, 68, 69, 70, 153
Borgia, Alexander VI., Papst (*A. B.*), 45, 75, 76, 106, 108
Borgia, Alexander VI., Papst, (*V. d. P.*), 46
Borgia, Angela (*A. B.*), xii, 38, 74, 106, 107, 108, 115, 174, 177
Borgia, Angela (*Unvoll. P.*), 154
Borgia, Angela, ix, 10, 28, 38, 45, 46, 74, 85, 88, 90, 91, 93, 101, 105, 106, 108, 109, 136, 150, 155, 174, 176, 178
Borgia, Angela (*Unvoll. P.*), 153, 175
Borgia, Cäsar (*Cäsar Borjas Ohnmacht*), 46, 80, 169
Borgia, Cäsar (*A. B.*), 75, 76, 107, 174
Borgia, Lukrezia (*A. B.*), 10, 17, 74, 75, 76, 77, 89, 106, 107, 174
Borgia, Lukrezia (*Unvoll. P.*), 77, 154
Borrel, Cécile, 120, 134, 136, 139
Borrel, James, 138

Botenlauf, Der, 112, 158
Boufflers, Julian, 19, 20, 43, 88, 89
Bovet, Felix, x, 121, 132, 135, 138, 140, 141, 150, 156, 177
Brack, Emil, 155
Brautgeleit, 104
Brecht, Walther, 24, 97, 144, 145, 146
Brigittchen, Äbtissin, 8, 42, 43, 46, 49, 50, 105, 154, 171, 176
Brümmer, Franz, 135
Brunette, 20
Brunnen, Der römische, 152
Bunyan, *Pilgrim's Progress*, 106, 107
Burkhard, Arthur, viii, 154
Burkhard, der Chorherr, 51, 64, 65, 86, 98
Busse, Karl, 161
Büsser, Der, 148
Büste, Vor einer, 74

Cäcilia, Sankt (*Engel.*), 52
Calmberg, Adolf, 134
Camoens, 145
Canal Grande, Auf dem, 157
Cangrande, der Scaliger, 9, 15, 26, 27
Cäsars Schwert, 158
Castor und Pollux (*Botenlauf*), 112
Cellini, Benvenuto (*Der Schreckliche*), 53
Charon, 100, 101
Chastelard (*Die verstummte Laute*), 99
Chatillon, 11, 18, 19
Chor der Toten, 29
Christel, 111
Christina, 43; s. Christel
Christus, 18, 19, 33, 34, 44, 46, 49, 62, 69, 70, 71, 78, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 105, 107, 138, 139, 140, 148; s. a. Heiland, Nazarener, Meister
Claudia (*Die Bahre*), 157
Clemens, Papst, 44, 47, 56, 69, 150, 162
Coligny (*Am.*), 11, 94
Coligny (*G. A. P.*), 4, 68
Colonna, Otto (*P. i. N.*), 47
Colonna, Viktoria (*V. d. P.*), 16, 37, 44, 49, 56, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 102, 104, 154, 173
Condé (*Daxelhofen*), 4
Constantin, Kaiser (*Lügengeister*), 3, 47
Cortez, 45
Cuenod, Me. de, 139
Curtius, Quintus, 17

Dahme, Lena, 24, 133, 150
Dahn, Felix, 129
Dandelot, 19
Dante, 9, 15, 26, 27, 79, 94, 155, 156
Datum, Ohne, 134
Daxelhofen, 4
Del Guasto, 4, 66, 153, 178
Deutsche Dichterhalle, 91, 158
Deutsche Nat. Lit., 134
Deutsches Dichterlexikon, 135
Diana (die Göttin) (*H. d. M.*), 26, 111
Diana Pizzaguerra, s. Pizzaguerra
Diener, der, Pescaras, 68
Dionysos (*Bacchus in Bünden*), 113
Dioskuren, Die (*Rom. u. Bild.*), 158
Dirne, die ertappte (*G. A. P.*), 111
Don Juan (*Das Auge des Blinden*), 53, 98
Dorer, Edmund, 130
Dorf, Das, 9
Druskowitz, Helene, 129
Dryas, Die, 30
Duni, Duno (*Der Gewissensfall*), 21, 22, 151, 156
Dynast, der, 80, 156, 177
Dynast Der, 28, 131; s. a. *Der letzte Toggenburger, Verstrickte Haare*

Einer Toten, 133
Einsiedel, 53
Ellenor, Königin, 33, 62
Ende, Das, des Festes, 100, 101
Engel (*Engel.*), 41, 48, 52, 91, 104, 105, 114, 157
Engelberg, 41, 48, 52, 78, 91, 104, 105, 114, 150, 157, 167
Epistolae obscurorum virorum, 6, 157, 167
Eppich, 145
Erasmus (*Erasmus*), 18, 19, 114, 167
Erichson, Jakob, 111
Erntegewitter, 125
Escher, Mathilda, 129
d'Este, Alfonso, 10, 38, 107, 111
d'Este, Giulio, 10, 75, 106, 107, 150
d'Este, Ippolito, Kardinal, 10, 45, 75, 89, 108, 111, 155
Everth, Erich, 154, 162
Ezzelin, 27, 38, 64, 81, 83, 85, 111, 155

Faesi, Robert, 97, 161
Fagon, 14, 15, 94
Fauconbridge, 62, 64, 85
Fausch, 110
Faust, 3, 7
Faustine, die Leibeigene, 20, 35, 73, 104

Fechtmeister, der böhmische (*Am.*), 3, 4
Fei, Die, 30
Feise, Ernst, 49, 80
Feldherr, der (*Die gelöschten Kerzen*), 22
Felix und Regula, 51, 86
Ferdinand, König, 45
Ferge, Der kleine, 29, 147, 163
Ferrante, Don, 10, 174
Feuer, Das heilige, 145
Fierz, Anna, 121
Fingerhütchen, 53
Firnelicht, 144
Flut, Die, 149
Flut und Ebbe, viii, x, 30, 168
François, Louise von, ix, 36, 68, 80, 81, 105, 119, 121, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 150, 156, 159, 175, *Die Reckenburgerin*, 137.
Franzos, Karl Emil, 162
Frech und Fromm, 97
Fredegunde (*Galaswinte*) 4
Freude, Ein bischen, 144
Frey, Adolf, Briefe an,[1] 124, 126, 129, 130, 147, 152
Frey, Adolf, *C. F. M. Leben*, 24, 119, 122, 123, 127, 128, 144, 160, 161, 162
Frey, Adolf, *Planskizze, Petrus Vinea, Unvoll. P.*, 21, 81, 82, 84, 131, 132
Fridolin (*Pseudisidor*) 48
Friede auf Erden, 144
Friedrich II. (*H. d. M.*). 79, 81, 82
Friedrich II. (*Kaiser Friedrich der Zweite*), 81, 83
Friedrich II. (*Das kaiserliche Schreiben*), 81, 82
Friedrich II. (der Hohenstaufe, in *Unvoll. P.*), 80, 81, 82, 83, 84, 104, 151
Friedrichs, Hermann, 159
Füsse, Die, im Feuer, 23, 157

Galaswinte, 4
Gasparde, 106
Gebärde, Die, 24, 147
Gebet, Das, 148, 154
Gebhardt, Eduard von, 92
Gebirge, Im, 23
Gefährte, Der kleine, 147
Geliebte, die (*Stapfen*), 24
Gemälde, Das, 3
Germano, 27
Gertrude, 49, 87, 105, 114, 115, 125, 154
Gesang, Der, der Parze, 157
Gespenster, 122, 142
Gewissensfall, Der, 20; s. a. *Duno Duni*
Gilbert, 59
Giorgione (*Venedigs erster Tag*), 28, 157
Giulio; s. d'Este
Glöcklein, Das, 20
Gloriola, 148
Gnade, s. Grace
Gocciola, der Hofnarr, 9, 10, 27, 94
Goethe, 155
Gott, Der trunkene, 17
Göttermahl, 144
Göttermord, 6
Grabe, Über einem, 31, 168
Grace (Gnade), 24, 60, 61, 63, 72, 78, 97, 98, 154
Graciosus, 114, 150
Gräfin, die (*Thibaut von Champagne*), 17
Grebel (*Aurea*), 39
Gregorovius, 76
Grimani, 12, 13, 55, 58
Grimm, Brüder, 53
Grumell (*Bettlerballade*), 112
Guicciardin, 16, 46, 66, 67, 74, 154
Gustav Adolf (*J. J.*), 78
Gustav Adolf (*G. A. P.*), 4, 15, 43, 68, 78, 87, 89, 94, 153, 155, 171, 172
Gustav Adolfs Page, ix, 3, 11, 43, 74, 78, 89, 110, 111, 155, 171
Gustel, s. Leubelfing.

Hadrian, *animula vagula*, 145
Haessel, Hermann, 69, 93, 106, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 139, 159, 177
Haller, Albrecht von, *Doris*, 134
Hans, der Armbruster, der Bogner, xi, xii, 14, 33, 48, 50, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 71, 72, 86, 95, 111, 152, 154, 159, 171
Hans (Königssohn, *Hlg.*), 62
Hans von Splügen (*P. i. N.*), 114
D'Harcourt, R., *Crise*, 119, 120, 134, 136, 137, 138, 139
D'Harcourt, R., *Vie*, 119, 126, 136, 146, 149, 152, 161
Harmesnächten, In, 144

[1] Von den in dieser Abhandlung zitierten Frey-*Briefen* werden in dieser Rubrik nur diejenigen an Frey selber angeführt. Die anderen Briefe werden unter den Namen der betreffenden Korrespondenten gegeben.

Harun al Raschid, 111, 112
Heiland, der, 70, 88, 92, 93, 103; s. a. Christus
Heilige, der, 19, 73, 77, 80, 92, 103, 159; s. a. Thomas
Heilige, Der, 14, 24, 28, 42, 43, 45, 47, 48, 50, 51, 55, 71, 72, 85, 86, 88, 89, 90, 98, 111, 135, 154, 156, 159, 170, 175, 176
Heine, Heinrich, *Marie Antoinette, Romanzero*, 30, *Wallfahrt zu Kevlar*, 50
Heini Wolleb (*Schweizer und Landsknechte*), 6
Heinrich II., König, xi, xii, 5, 14, 33, 42, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 71, 72, 95, 155, 176
Helena (*Lügengeister*), 3
Hesperos, 142, 169
Hess, David, 122
Hessem, L. de, 135
Heute, Das, 104, 168
Heyse, Paul, 133, 156, 177
Hilarius (*Engel.*), 41, 48, 52, 105, 157
Hilda, 50, 60, 61
Himmelsnähe, 143
Hochzeit des Mönchs, 9, 26, 28, 32, 34, 44, 47, 49, 50, 79, 81, 85, 89, 97, 111, 115, 132, 154, 172
Hoflehrer Christinas (*G. A. P.*), 43
Homer, *Die Odysee*, 88, 89, 113
Homo sum, 149
Horner, J. J., 131
Hugenottenapotheker (*L. e. K.*), 47
Hugenottenschneider (*L. e. K.*), 19
Hugo, Victor, *Lucrèce Borgia*, 74, 76
Hutten, 3, 6, 18, 20, 23, 29, 92, 97, 98, 100, 101, 114, 148, 149, 150, 162
Hutten auf der Ufenau, 147
Huttenlied, Das, 157
Huttens Gast, 77
Huttens letzte Tage, viii, 3, 18, 20, 29, 43, 46, 47, 77, 92, 98, 132, 134, 135, 147, 154, 156, 157, 167

idiot, le bel, 150; s. a. Julian Boufflers
Innocent VIII, 46
Isotte, 27

Jacta est alea, 157
Jenatsch, Jürg, 3, 5, 12, 13, 17, 22, 23, 40, 41, 50, 54, 55, 56, 57, 71, 95, 110, 131, 156, 158, 160, 170
Jenatsch, Jürg, ix, 3, 6, 11, 22, 34, 40, 41, 50, 54 ff., 58, 62, 78, 87, 89, 95, 110, 114, 133, 135, 158, 169, 175
Jenatsch, Jürg (*S. v. d. K.*), 95
Jetzt rede du, 143, 146
Joch, Das, am Leman, 158
Joder, der schwarze, vii, 14
Johann XXIII., 47
Judas, 3, 56, 87
Judex, der, von Rhätien, 34
Judicatrix, die, 35; s. a. Stemma
Julia (*V. d. P.*), 4
Julius, Papst (Julius II), 46, 100, 101, 169
Julius II. (*V. d. P.*), 46
Jung Tirol, 79
Jutta (*Engel.*), 48, 114

Kaiser, Der, und das Fräulein, 30
Kalischer, Erwin, 155
Kamerad, Der, 100, 101, 143
Karl der Grosse (*Richt.*), 108
Karl V. (*V. d. P.*), 37, 45, 65, 73, 102, 173
Karl IX. von Frankreich (*Am.*), 11, 32, 33
Keller, Gottfried, vii, 124, 129, 130, 161, 178, *Das Sinngedicht, Züricher Novellen*, 130
Kinkel, Gottfried, 135
Kleist, Heinrich von, 29
Kleitos (*Der trunkene Gott*), 17
Klosteraufhebung, Die sanfte, 46, 49, 108, 109, 175
Klosterschaffner (*Der Schaffner*), 3, 167
Knochenmann, der (*Das Münster*), 100
Kögel, Fritz, *Planskizze, Petrus Vinea*, 81, 82, 83, 84, 132
Köhler, Walter, 74
Komtur (Comtur), der, x, 39, 109, 115, 151, 177; s. a. *Aurea*
Kopernikus (*Nachtgespräch*), 18
Korrodi, Eduard, viii, 104
Krachhalder, der, 38, 39
Kraeger, Heinrich, 17, 90, 147, 158
Kratzkralle, 178
Kreuz, Das, 92
Krypte, Die, 92
Küster, der (*J. J.*), 40
Küsterin, die (*Hlg.*), 51

Lälius (Lelio), 16, 74
Lang, Heinrich, 135
Langmesser, August, 91, 150, 162
Lasker, Eduard, 160
Lass dich umschlingen, Eiche, 143
Laub, Das fallende, 98

Lauenburger, der, 3, 4, 87, 104, 176
Laura, Frau (*Der Tod und Frau Laura*), 79
Laura, Frau, Der Entschluss der, 175
Laute, Die verstummte, 98, 100, 158, 169
Lautenstimmer, Die, 145
Lecques, Gen., 56, 87
Leiden, Das, eines Knaben, 8, 19, 20, 23, 28, 43, 47, 72, 89, 114, 133, 150, 156, 172
Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator, 99, 101, 143
Lenzfahrt, 142
Leo X. (*Romfahrt*), 47
Lethe, 31
Leubelfing, August, 110, 111
Leubelfing, Gustel (Gustav Adolfs Page), 69, 74, 78, 110, 111, 153, 155, 156, 172, 176
Libertät, Deutsche, 147
Liebe, 145
Liebe, Die tote, 91, 92
Liebesflämmchen, Das, 25
Liebeszauber (*Rom. u. Bild.*), 158
Lieblingsbaum, Der, 143, 146
Linden, Walther, 143, 162
Lingg, Hermann, 63, 126, 129, 130, 132, 140, 177, *Macalda*, 129
Linzin (*Die sanfte Klosterentführung*), 108, 109; s. a. Wirz
Louis XIV., 14, 43, 47
Loyola (*Huttens Gast*), 18, 77, 114
Lügengeister, 47, 157, 167
Lukas, 22
Lukretia Planta, s. Planta
Lukrezia Borgia, s. Borgia
Luther, 167
Luther (*V. d. P.*), 46, 148

Macchiavelli, 66, 69
Maintenon, die, 8, 14, 72, 94
Maler, der welsche (*Engel.*), 150
Malherbe, 60, 61
Mamette, Pater, 45
Mann, Thomas, 103, *Der Tod in Venedig*, 123
Margareta, Königin (*Petrus Vinea*), 83
Maria, Jungfrau, 148
Maria Magdalena, 107
Maria, Tizians, 52
Markus (*Venedigs erster Tag*), 112, 157
Marmorknabe, Der, 99, 100
Mars, Der, von Florenz, 4, 169
Marthe (*Engel.*), 41, 52, 114
Marval, Charles de, 137
Mary, die Hexe, 59, 71
Mayne, Harry, viii, 24, 36, 87, 105, 142, 144, 147, 152, 161, 162
Medici, Cosmus (Cosimo) (*P. i. N.*), 15, 176
Medici, Julius (*Il Pensieroso*), 145
Medici, Katharina v. (*Am.*), 155
Meduse, Die sterbende, 4, 5, 168
Meister, der, 90, 91, 139; s. a. Christus
Meissner, Alfred, 125, 129, 139
Meyer, Betsy, 9, 21, 24, 91, 92, 109, 119, 120, 121, 122, 125, 132, 134, 139, 140, 142, 145, 147, 148, 151, 152, 160, 161
Meyer, Conrad Ferdinand.[2]
Meyer, Elisabeth, Mutter des Dichters, 91, 92, 119, 122, 126, 137, 138, 142
Meyer, Luise Ziegler, Meyers Gattin, 9, 133, 137
Meyer, Milly, Meyers Tochter, 138
Michelangelo, 20, 66, 136, 145
Michelangelo und seine Statuen, 100, 101, 145
Michelangelos Gebet, 100, 101
Mimeure, Gräfin, 114
Mirabelle, 19, 114
Missverständniss, 157
Mohr, der (Herzog Ludovico), 15, 16
Molière, *le Malade imaginaire*, 8
Monatshefte für Deutschen Unterricht, 49
Monatshefte für Dichtkunst u. Kritik, 9
Moncada, 44, 45, 70, 73, 77
Mondschein, Prinz, 59, 60; s. a. Thomas
Montaigne, 6
Morgenblatt für gebildete Leser, 100
Morgenlied, 142
Mörike, Eduard, *Besuch in der Kartause*, 80
Morone, Kanzler, 5, 15, 16, 32, 33, 37, 45, 46, 66, 67, 69, 70, 73, 112, 150, 156, 173
Moser, Heinrich, 9, 91, 100, 143, 158
Mourir ou parvenir!, 4

[2] Da Meyers Name auf fast jeder Seite dieser Abhandlung vorkommt, werden hier im Register nur seine Werke und die dichterischen Gestalten seiner Werke angeführt.

Mouton (*L. e. K.*), 114
Möwenflug, 144, 163, 169
Mülen, Herr v. d., 120
Mundschenk, der (*Der trunkene Gott*), 17
Münster, Das, 100, 101, 145
Murillo, 121
Musen, Die gefesselten, 113
Musensaal, vii, 168
Mutter, die, Julians (*L. e. K.*), 114
Mutter des Perugiers (*Die Seitenwunde*), 90
Mütterlein, das (*Im Gebirge*), 23

Nähterin, die, Dunis Gattin (*Der Gewissensfall*), 21
Narde, Die, 4
Närrchen, Die drei, 148
Nazarener, der, 47, 86, 107; s. a. Christus
Nef, La blanche, 30
Noch einmal, 143, 168
Novalis, 103
Nero, 57
Niederländer, Nach einem, 23
Nina (*Pergoleses Ständchen*), 9
Numa Dati, der Arzt, 68, 154
Nüscheler, Conrad, 138, 139, 141
Nussberger, Max, 30, 79, 99

Ohm, der (*Die Schlittschuhe*), 22, 23
Olympia, Madonna, 115
Orelli, K. A. L. v., 127
Otto, König (*Der gleitende Purpur*), 112

Palma Novella, 35, 104, 114, 144, 154, 155
Pancraz (*Bacchus in Bünden*), 113
Pancraz (*J. J.*), 41
Panigarola, 11, 39
Paoli, Betty, 156
Parazelsus, 20
Pascal, Blaise, 139
Pater, der (*Die verstummte Laute*), 98
Pensieroso, II, 20, 145
Pentheus, 79, 169
Pentheus (*L. e. K.*), 28
Peregrinus, 19, 35
Pergoleses Ständchen, 9, 100, 101
Perpetua, 40
Perseus (*Die sterbende Medusa*), 5
Pescara (*V. d. P.*), xii, 16, 44, 45, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 77, 80, 87, 89, 90, 95, 96, 100, 102, 103, 104, 112, 128, 150, 153, 155, 156, 159, 173
Pescara, Die Versuchung des, ix, 7, 15, 28, 32, 37, 44, 45, 46, 49, 67, 68, 69, 73, 74, 89, 96, 100, 101, 102, 103, 112, 124, 148, 153, 154, 155, 162, 173, 178
Petrarca, 79, 99
Petrus. Apostel, 16, 87
Pfannenstiel, Kandidat, vii, 7, 88, 114, 150
Pfarrer, der, auf Ufenau (*Nachtgespräch*), 18
Pfarrer, der, zu Ütikon (*S. v. d. K.*), 34
Pfizer, Gustav, 122
Phemia, Frau (*Petrus Vinea*), 84
Pickelhering, der (*Richt.*), 111
Pilgrim, Der, und die Sarazenin, 157
Pilgrim, Ein, 97, 145
Pizzaguerra, Diana (*H. d. M.*), 26, 27, 38, 111
Planta, Lukretia, 22, 40, 55, 56, 58, 110, 170
Planta, Pompeius, 13
Planta, Rudolf, 3
Plautus, 8, 43, *Aulularia*, 171
Plautus im Nonnenkloster, x, 8, 15, 23, 42, 46, 47, 49, 87, 88, 89, 105, 114, 153, 171, 178
Plutarch, 17
Poggio, 8, 10, 15, 23, 43, 47, 50, 105, 153, 154, 176
Ponte Sisto, Auf, 29
Prinz, Der schwarze, 96
Priolo, 12
Pseudisidor, 47, 151, 156
Psyche, Die gegeisselte, 105
Purpur, Der gleitende, 112
Putto, der (*Engel.*), 52; s. a. Engel

Rahel, vii, 7, 114, 115
Rahn, J. R., 124, 136
Rede, Die wunderbare, 104
Reding, 80
Reh, Das, 25
Rehe, Die, 25
Reife, 167
Reigen, Die zwei, 29, 99, 101
Reisephantasie, 30
Renan, Ernest, 176
Richard Löwenherz, 60, 63, 111
Richelieu, 12, 40, 95
Richterin, Die, 19, 34, 35, 108, 111, 150, 154, 155, 172
Richterin, Die [*sizilianische*], 36, 37, 81, 82, 83, 175
Rindermaul, die (*Sanfte Klosteraufhebung*), 108, 109.

Ritter, Die drei gemalten, 9
Robustel, 13
Rodenberg, 37, 108, 119, 126, 129, 134, 135, 136, 137, 157, 158, 176
Rodt, Constance v. ("die kleine Patrizierin"), 24, 120
Rohan, 7, 12, 13, 55, 56, 57, 71, 87, 89, 95, 170
Rollo, 63
Rom. u. Bild., 9, 134, 135, 143, 158
Römerin, Die, 157
Romfahrt, 47, 167
Roulston, R. B., 147, 157
Rübezahl (*S. v. d. K.*), 7
Ruder, Eingelegte, 143
Rudolf v. Habsburg, 48, 78
Rundschau, Die, 177
Rusca, 50

Saint-Simon, 14, 133
Sarazenin, die (*Der Pilgrim und die Sarazenin*), 157
Sarazenin, die (Thomas' Mutter), 59
Schadau, 11, 19, 85, 106, 110, 150
Scheiden im Licht, 98
Scherad (*Die Söhne Haruns*), 112
Schiller, *Wallensteins Tod*, 94
Schlacht, Die, bei Tiberias, 90
Schlittschuhe, Die, 22, 23, 168
Schnitterlied, 97, 145, 152
Schreckliche, Der, 53
Schrei, Der, um Mitternacht, 127
Schreiben, Das kaiserliche, 81, 82
Schulte v. Brühl, 159
Schuss, Der, von der Kanzel, ix, 7, 38, 88, 89, 91, 94, 101, 114, 153, 170
Schweizer und Landsknechte, 6
Schwert, Das verlorene, 158
Schwüle, 30, 100, 142
Seelchen, Das, 145
Seitenwunde, Die, 90
Serapion, 27, 49
Serbelloni, 3, 12, 22, 57, 71
Servetus, 11, 19, 85
Sforza, 16, 32, 33, 66
Shakespeare, 10, 27, 130, 175
Shelley, 129
Sickingen, Franz von (*Anzeige*), 29
Siegesfeier am Leman, 158
Sigmunds, Kaiser, Ende, 100, 101
Silenos (*Bacchus in Bünden*), 113
Sistina, In der, 100, 145
Sixtus IV., 46
Slavonerin, die (*G. A. P.*), 114
Sonntags, 25, 145, 168
Sparenberg (*Sanfte Klosteraufhebung*), 46, 108
Sperber, Hans, xi
Spielzeug, 9
Spitteler, Carl, 124
Spitzer, Leo, xi
Sprecher, A. v., 135
Sprecher, Fortunatus (*J. J.*), 13
Sprüchlein, Ein christliches, 148
Stadt, Die, im Meere, 157
Stapfen, 24, 158
Stemma (*Richt.*), 19, 20, 34, 35, 36, 73
Stemma ([*siz.*] *Richterin*), 82
Sternen, Unter den, 143
Stieglitz, Charlotte, 79
Stoessl, Otto, 161
Stoff, Der, 147
Strandkloster, Das, 30
Strauss, David Friedr., 88
Strauss, Dr., und die Württemberger, 138; s. Vischer
Strozzi, 38, 77, 106, 107, 178
Stückelberg, Ernst, 125, 128
Stunde, 146
Sturm und Schilf, 3, 157
Sturmnacht, In einer, 92
Stüszi (*Der letzte Toggenburger*), 80
Sünderin, Eine grosse, 81

Tag, Der schöne, 99, 100
Tag, schein herein, 142, 158
Tagelöhner, Einem, 125
Telemachos (*Nächtliche Fahrt*), 112, 113
Tellier, Père, 40, 41, 43, 47, 72
Thibaut von Champagne, 17
Thomas Becket, ix, xi, xii, 14, 17, 24, 33, 42, 45, 48, 50, 51, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 71, 72, 73, 74, 77, 80, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 95, 97, 98, 103, 104, 111, 150, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 171, 176; s. a. Prinz Mondschein, der Heilige
Thorwaldsen, 99
Tizian, 52, 106
Tod, Der (*H. l. T.*), 149
Tod, der (*Das Ende des Festes*), 100
Tod, der (*Die verstummte Laute*), 99
Tod, der (*Marmorknabe*), 99
Tod, der (*Die zwei Reigen*), 99
Tod, der (*Der Tod und Frau Laura*), 99
Tod, Gevatter (*Kaiser Sigmunds Ende*), 100
Tod, Der, und Frau Laura, ix, 79, 99, 100, 168

Toggenburger, Der letzte, 28, 80; s. a. *Der Dynast, Verstrickte Haare*
Tracy, William, 28
Traube, Die (*H. l. T.*). 98
Traube, Veltliner, 144
Traumbesitz, 31
Trunk, Der (*H. l. T.*), 24
Trünklein, Das bittere, 146
Türkin, die (*S. v. d. K.*), 7, 66

Uli, Der (*H. l. T.*), 125
Uli, der Küher (*Der letzte Toggenburger*), 73, 81
Ulrich, Herzog (*H. l. T.*), 3, 148, 167
Ulrich-Gysi, Carl H., 131
Unvollendete Prosa, Conrad Ferdinand Meyers, 20, 21, 22, 28, 36, 46, 49, 73, 75, 77, 82, 83, 108, 109, 115, 151, 156, 175, 177
Uri Schwyzer, der (*V. d. P.*), 70, 103

Valant, Junker (*Sanfte Klosteraufhebung*), 109
Vendramin, Julia (*Venedigs erster Tag*), 28
Venedig, 79
Venedigs erster Tag, viii, x, 28, 112, 157
Vercingetorix (*Das Geisterross*), 23
Verstrickte Haare, 80; s. a. *Der letzte Toggenburger*
Vicedomini, 38, 44, 65, 97, 172
Vinci, Leonardo da, 178
Vinea, Petrus, *Fragmente H, M, O*. 80, 81, 82, 83, 84, 104, 156
Vinea, Petrus (*H. d. M.*), 79, 83
Vinea, Petrus (*Das kaiserliche Schreiben*), 82
Virgil, 49
Vischer, Fried. Theodor, 88, 148, 177; *Akademische Rede, Dr. Strauss und die Württemberger. Kritische Gänge*, 138
Vision, 104
Vorrede, Die, 6, 157
Vorsaal, 97
Votivtafel, 104
Vulliemin, 129

Waldburg (*Sanfte Klosteraufhebung*), 109
Waldweg, 158
Wallenstein, der Friedländer (*G. A. P.*), 4, 74, 94
Waser, 12, 13, 41, 50, 54, 58, 150, 158
Wassersturz, Am, 144
Weihgeschenk, 24, 133
Weinsegen, 30
Werner (*Engel.*), 150
Wertmüller, Adjutant (*J. J.*), 6, 7, 13, 54, 55, 58, 158
Wertmüller, General (*S. v. d. K.*), 7, 8, 10, 38, 88, 94, 95, 101, 170
Wertmüller, Pfarrer (*S. v. d. K.*), 7, 34
Weydmann, Clelia, 24
Wiener Neue Freie Presse, 161
Wille, Frau Eliza, 124
Wille, François, 129, 140, 149, 177
Wirz, die (*Sanfte Klosteraufhebung*), 49, 108; s. a. Linzin
Wulfrin, 35, 114, 144, 150
Würfler, der alte (*Das Gemälde*), 3
Wüst, Paul, 120, 130
Wyss, Fr. v., x, 76, 104, 105, 127, 131, 133, 134, 137, 139, 140, 176, 177
Wyss, Georg v., 80, 127, 156, 177

Zimmermeister, der (*Das fallende Laub*), 98
Zubaron, 77
Zürich, 13, 14
Zwanzig Balladen, 145, 157
Zwingburg, 30
Zwingli, 39, 115, 147

VITA.

Am 5. September 1885 in Berkeley, Californien geboren besuchte ich in Oakland, Californien, Elementar- und Mittelschule. Von 1899-1909 war ich in Europa; von 1899-1903 auf Frk. Kruses Skole in Copenhagen (Dänemark), wo ich Preliminärexamen absolvierte; von 1904-1906 in Dresden (Deutschland) in einer Pension und Privatschule; den Sommer 1908 auf der Universität Greifswald zum Ferienkursus; den Sommer 1909 in Norwegen.

Im Sommer 1919 war ich wieder in Europa, in Dänemark und England. Den Sommer 1930 in Dänemark, Deutschland, Frankreich und der Schweiz.

Von 1931-1934 besuchte ich College for Teachers, Johns Hopkins University. Seit 1934 bin ich an der Johns Hopkins Universität, wo ich bei den Herren Professoren Kurrelmeyer, Feise, Roulston, Einarsson, Boas, und Lovejoy gearbeitet habe. Den Magistergrad erhielt ich 1937. Allen meinen Lehrern bin ich in tiefer Dankbarkeit verpflichtet, besonders Herrn Professor Doktor Feise für seine nie-ermüdende Hilfe und Ermutigung bei dieser Arbeit, Herrn Professor Doktor Roulston für die Korrektur der ersten Fassung dieser Dissertation, Herrn Professor Doktor Kurrelmeyer für die Durchsicht der zweiten Fassung.